



SANTARCANGELO DEI TEATRI D'EUROPA



SANTARCANGELO DEI TEATRI D'EUROPA

IL LABORATORIO DELLE PERCEZIONI

CENTRO DI CULTURA TEATRALE

RIVEDERE L'ORIZZONTE

XIX EDIZIONE DEL FESTIVAL

23-30 LUGLIO 1989

DIREZIONE ARTISTICA

Antonio Attisani
Giorgio Sebastiano Brizio
Daniele Brolli

DIREZIONE ORGANIZZATIVA

Mauro Bulgarelli

SEGRETARIO CONSORTILE

Giovanni Razzani

SEGRETARIA

Gabriella Sama
Mirella Tosi

UFFICIO STAMPA

Marina Garattoni
Michele Sancisi

IMMAGINE

Relé/Art Direction M. Dolcini

DIREZIONE TECNICA

Paolo Rodighiero

COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO

Cristina Palumbo

RESPONSABILE CONCERTI

Fabio Soleri

INFORMAZIONE

Vittoria Calzoni
Alessandra Della Chiesa
Alessandra Maggioli
Francesca Rossini

LOGISTICA

Francesca Croce
Enrica Gavagna

ALLESTIMENTI

Massimo Abbondanza
Corrado Benedini
Francesco D'Altilia
Giorgio Foti
Marco Galliani
Renata Mazzanti
Paolo Paganelli
Roberto Vai

Consorzio Festival «Teatro in Piazza»
Comuni di Rimini, Santarcangelo,
Poggio Berni, Torriana, Verucchio,
Provincia di Forlì. Con il contributo di
Regione Emilia Romagna, Ministero
del Turismo e dello Spettacolo.

Alcuni dei pezzi qui raccolti, sono tratti da precedenti pubblicazioni. Si ringraziano gli autori.

Carlo Bo da *Le parole del delitto e della gloria* (programma di sala di *Confiteor*); Angelo Gaccione (programma di sala); Isabella Mezza da *E la cronaca diventa racconto, teatro (Il Popolo)*; Aggeo Savioli da *Passione e morte di*

un 'diverso' Testori tra Gesù e Pirandello (L'Unità); Mario Serenellini da *Verbò volant*; Donatella Trotta da *Onde sonore, l'armonia e l'invenzione* (Il Mattino); Gianluca Verga *Poche cose ma tanta intelligenza in scena*.

Si ringrazia inoltre Gianni Manzella per aver concesso, in pre-pubblicazione, la sua intervista a Carlo Cecchi.

LE SEZIONI

LUOGHI D'INTESA

Il teatro di Carlo Cecchi
La lingua dei cercatori di luna
Branciatrilogia I
Vite piene di pena
La lingua delle isole
Il segreto di Pulcinella
La lingua della musica
Ravenna-Dakar
Lingua sconfinata
Le radici della lingua

SOLITARIETÀ

CLASSICA

INCONTRI

Le riviste e il teatro
Incontri con i libri
Il premio Scenario
Arrivano dal mare
Gli artisti del Piccolo Palcoscenico

ESPOSIZIONI

I fotoritratti teatrali di Armin Linke
La Giovin Italia
Teatri d'ascolto

I frequentatori del festival conoscono lo Sferisterio come luogo di rappresentazioni teatrali. Non sanno, forse, che lì si gioca a tamburello, sport antico, popolare e nobile insieme. Questa funzione plurima dello Sferisterio non deve stupire, è anzi illuminante: non tanto perché, come ricordano i libri di storia, tra i primi teatri a pagamento vi sono i campi francesi del 'jeu de paume' (gioco di palmo: parente della pelota e della pallacorda, nonché del tennis), ma perché a Santarcangelo abbiamo imparato a considerare il teatro come parte essenziale della cultura e del tempo libero. Il festival ci ha insegnato molte cose, anche sui limiti di una manifestazione estiva. E' per questo che Santarcangelo dei Teatri d'Europa si avvia a diventare un Centro di Cultura Teatrale, ovvero una piccola istituzione che indirizza le proprie energie verso il teatro indipendente e, al tempo stesso, nella promozione del teatro del proprio territorio, la Romagna. Abbiamo capito che un festival è poca cosa se non nasce da un tessuto di azioni culturali fitto e continuo nel tempo, se non esprime una ottimizzazione delle limitate risorse pubbliche. Invece, e chi legge questa nota lo sa bene, i festival sono spesso segno di uno spreco, di un fuoco di paglia che serve ad attirare facili consensi e che funge da alibi per evitare i problemi di tutto l'anno.

Così ridefinito, il festival assume un senso preciso. Esso è l'occasione straordinaria che interagisce con l'ordinario, ovvero sta alla vita delle compagnie e degli spettatori come luogo che consente concentrazione, aggiornamento, confronto e laboratorio. Senza pretendere di essere modello per nessuno, ci basiamo sulla necessità di inventare un nuovo tipo di teatro pubblico. In Italia e in Europa è diffuso ormai il bisogno di una completa reinvenzione nei rapporti tra artisti (associati autonomamente in forma di piccola impresa) ed enti pubblici. E' in questa prospettiva che ci sentiamo di chiedere a tutti gli spettatori del festival una partecipazione attiva e critica.

La coincidenza tra il campo di tamburello e il grande teatro all'aperto ha per noi questo significato: l'incontro tra arte, tecnica e divertimento (o comunque riflessione) proposti a un pubblico qualificato ma non limitato a pochi 'complici'. Né ci dimentichiamo quanto tutto ciò significhi circolazione di energie: l'identità di una cittadina come Santarcangelo si mette volentieri in gioco nel confronto con artisti, o giocatori, di ogni parte del mondo. Dunque benvenuti al festival.

GIANCARLO ZOFFOLI
(presidente consorzio gestione festival)



LUOGHI D'INTESA



Luoghi d'intesa si richiama al carattere dialogico della cultura teatrale, cosa particolarmente opportuna nel momento di grande litigiosità, di tutti contro tutti, attraversato dal teatro italiano. Luoghi d'intesa per pensare il teatro. Non solo constatarlo attraverso le opere, ma vagliarlo, confrontarlo, criticarlo, conoscerlo nel suo lavoro e nelle sue eticità. Le 'prime' pure offerte dal programma non sono l'orizzonte ultimo del festival. Tutti gli eventi di *Luoghi d'intesa* sono nati su richiesta: a ognuno degli invitati di questa edizione abbiamo posto delle domande, il festival è una prima occasione di risposta. Per esempio, *L'Amleto* è, anche per un uomo di teatro del valore di Carlo Cecchi, una prova difficilissima. Ci si può chiedere che senso abbia presentare *Amleto* qui, dopo il debutto al festival di Spoleto. Qui lo spettacolo incontra un pubblico diverso e questa fase del lavoro di Cecchi (la sua prima tragedia e l'inizio di un lavoro su Shakespeare) viene proposta in un contesto di riflessione che la 'storicizza', sottraendola a un consumo che tende a banalizzarla, riducendola a scampolo di una malintesa tradizione. Cecchi è un autore di teatro contemporaneo, anche non scrivendo testi e mettendo in scena per lo più classici. Attore e regista secondo le definizioni correnti, Cecchi è invece (con i diversissimi Leo De Berardinis e Carmelo Bene, per restare alla stessa generazione) esponente di punta di una grande tradizione, particolarmente forte in Italia, di attori che non sono soltanto interpreti o mattatori, ma appunto autori di un teatro contemporaneo: poggiare questa affermazione su un controverso *Amleto* e proporlo all'attenzione delle generazioni successive è un gesto per niente scontato. Allo stesso modo è secondo noi significativo l'investimento su *Corvi di luna*, spettacolo che vede riunito un cast eterogeneo sotto la direzione di Marco Baliani. Qui Baliani guida la composizione scenica secondo modalità condivise attivamente da tutti gli attori, e il lavoro è destinato ad avere un seguito, sia produttivamente come spettacolo sia perché ognuno di essi riporta tale esperienza nella sua prassi già consolidata di attore-autore (definizione, anche questa, da usare senza enfasi, bensì per indicare la scelta di una responsabilità poetica e politica anche da parte delle ultime generazioni di teatranti). Gli incontri che affiancano questi eventi, così come l'invito per confronto rivolto a un altro spettacolo ispirato a Calvino, indicano il senso più profondo di *Luoghi d'intesa*. Il tragitto di Branciaroli-Testori è, nella sua particolarità, esemplare, sia per le modalità della collaborazione tra attore e scrittore sia per

l'intenso lavoro su una lingua della scena: una parola incarnata che vuole confrontarsi nuovamente con la realtà senza ricadere nel rispecchiamento e nelle banalità di un basso realismo. E perciò Pulcinella, maschera che viaggia tra i vivi e i morti, può incarnare materiali letterari disparati come quelli offerti da Lu Hsun e H.M. Enzensberger. Le premesse ideologiche di Renato Carpentieri non sono certo le stesse di Testori, e in scena si vede, ma c'è qualcosa che accomuna diversi cercatori, un vuoto o un bisogno, o soltanto la nettezza di un rifiuto; eppure è un dato di grande importanza. Se riflettiamo vediamo che tema di tale ricerca è la inedita definizione del teatro nel panorama mediologico, la differenza dalle altre forme di comunicazione, il territorio poetico della sua minorità. Anche *Lingua sconfinata*, con la vicinanza paradossale di nomi così diversi, partecipa di questa ipotesi. E ci permette di capire che si tratta non tanto e non solo di un lavoro sui dialetti, quanto di una ricerca che si spinge oltre le lingue nazionali del moderno, per esigenza di profondità e al tempo stesso di comunicazione, cioè oltre l'avanguardia, perlomeno nella sua accezione elitaria e chiusa. La musica è già di per sé una 'ultralingua' forte. Qui essa figura non per allargamento o compensazione, ma bensì nel suo farsi azione, se non teatro, dunque nell'ipotesi che sia il nucleo di una delle possibili drammaturgie future. Con il TAM e con Giardini Pensili abbiamo anche qualcos'altro: alla formazione musicale degli autori si aggiunge il loro essere artisti visivi. E' un'altra delle interazioni forti di questo momento e attorno a essa esiste ancora debolissima consapevolezza. Anche Giorgio Fabbris ha iniziato come artista visivo, ma poi ha deciso di affidare alla volatilità di eventi unici, e di parola, il messaggio ancora necessario nonostante la sua fede, con mastro Duchamp, nell'impossibilità dell'arte. L'affabulazione, le sue radici 'biologiche' e le sue opzioni culturali è un motivo che tocca anche Compagnie diversissime come Akroama di Cagliari e le Albe interetniche della vicina Ravenna.

Certo, sono i temi a contenere i nomi citati e non viceversa. Si percorre un cammino a spirale, quando va bene, e dopo un giro si è allo stesso punto solo un po' più in là. Umiltà e ambizione insieme sono necessarie alla ricerca di un teatro contemporaneo. Al piccolo gioco che partecipa del Grande Gioco.

ANTONIO ATTISANI



LUOGHI D'INTESA

IL TEATRO DI CARLO CECCHI

VERSO AMLETO

IL TEATRO DI CARLO CECCHI

**TEATRO NICCOLINI-
COMPAGNIA IL GRANTEATRO,
AMLETO.**

DI WILLIAM SHAKESPEARE.

TRADUZIONE:

CESARE GARBOLI.

SCENE E COSTUMI:

TITINA MASELLI.

MUSICHE:

FRANCO PIERSANTI.

LUCI:

RAFFAELE PERIN.

CON:

CARLO CECCHI,

PAOLO GRAZIOSI,

TONI BERTORELLI,

ANNA NOGARA,

GRAZIANO GIUSTI,

FRANCESCO ORIGO,

PATRIZIA ZAPPA MULAS,

ELIA SCHILTON,

ALDO SASSI,

ANDREA TIDONA,

LORENZO LORIS,

NICHOLAS HUNT,

MARCO AVOGADRO,

VALERIO BINASCO,

DOROTEA AUSENDA.

REGIA:

CARLO CECCHI.

Ha un'aria sorniona e un po' indolente, accentuata dalla lenta cadenza della sua lingua toscana in odore di napoletanità, che ancora ricorda il breve apprendistato compiuto con Eduardo. Ma dietro l'immagine di maniera, che risente inevitabilmente di quella che dona sulla scena a certi suoi personaggi dall'aspetto e dalla voce tentennanti, c'è una delle personalità più lucide del nuovo teatro italiano. Attore e regista e direttore di compagnia, Carlo Cecchi ha sempre cercato di equilibrare queste diverse funzioni. Ma è sul primo termine, sul ruolo dell'attore (memore anche qui di Eduardo) che Cecchi gioca la sua scommessa teatrale, recuperando le forme del nostro teatro popolare per rinnovare il rapporto con il pubblico. Partito da un *Woyzeck* riscoperto che fece sensazione, l'attore ha tracciato un percorso coerente che non nasconde alcune predilezioni nello spaziare da Petito a Pinter e Pirandello. Con frequenti riprese dal suo repertorio, che ubbidiscono a una logica sottile e non occasionale. Ma fra gli autori che gli sono cari e affini, l'incontro fondamentale è stato quello con Molière, a partire da un *Borghese gentiluomo* tragicamente comico.

Partiamo proprio da Molière: con Georges Dandin che hai messo in scena in questa stagione, sei giunto al quinto incontro con questo autore. Al di là di una sintonia personale, la scelta di Molière forse esprime anche una idea di teatro, riferendosi a un autore che è anche attore e conosce benissimo le regole del palcoscenico.

Non l'avevo proprio previsto vent'anni fa. In fondo, quasi tutti gli incontri sono casuali e poi diventano il destino. Così è stato per me con Molière. Quando studiavo all'Accademia (ricordo che si provava una scena di innamorati, mi pare *Tartufo*) ne avevo un'idea un po' stupida: mi sembrava un parente neanche troppo felice di Goldoni. Anche gli spettacoli che avevo visto alla Comédie Française non erano particolarmente esaltanti. Quindi ho incontrato Molière attraverso Cesare Garboli che parecchi anni fa mi parlò specificamente del *Borghese gentiluomo*. Lessi la sua traduzione e appena se ne presentò l'occasione la misi in scena. E' stato un incontro talmente felice che poi ci sono ricascato spesso, in alcuni casi avendo una specie di appuntamento con il personaggio, per esempio l'*Alceste* del *Misanthropo*; in altri casi, come in *Georges Dandin*, perchè in quattro e quattr'otto dovevo trovare un testo per tamponare l'ennesimo rimando di *Amleto*, la Compagnia era già convocata.

Quali sono i motivi di questa affinità?

Secondo me ci sono due cose sostanziali. Primo importantissimo, è credo l'unico caso in cui un grande classico del teatro straniero ha in Italia delle traduzioni adeguate, quelle appunto di Garboli. Secondo, il rapporto che c'è stato tra Molière e il teatro italiano. Si potrebbe quasi dire, a proposito dell'assenza di classici, che paradossalmente Molière non è il grande autore italiano solo perchè ha scritto in francese. Ma quel che fonda il teatro di Molière è la Commedia dell'arte più la Francia. La Commedia dell'arte è il grande teatro privato di parola condannato a ripetersi perchè senza parola: Molière ha dato le parole a una scena italiana, in francese. Sono due motivi simmetrici, hanno a che fare con la lingua, con la parola. Come corollario, data la tradizione italiana di un teatro d'attori comici, Molière è un grande scrittore comico.

Ripercorrendo la tua storia, si osserva una costante attenzione al momento produttivo. Cioè una capacità di adeguarsi anche a momenti diversi, dalla Cooperativa che recitava nelle Case del Popolo all'esperienza del teatro pubblico, con il Teatro regionale toscano, per finire adesso alla compagnia privata.

A me sembra naturale, avendo una compagnia e un teatro e amando moltissimo fare il teatro. Se per una serie di motivi molto concreti (la difficoltà economica, la traduzione non ancora a un punto da poter cominciare a lavorare) sono costretto a rimandare lo spettacolo, ne devo trovare un altro. Io credo che sia teatro minore quello che non ha l'agilità di fare queste cose.

Un aspetto importante del tuo lavoro è la creazione di questa compagnia, la formazione, pur con naturali avvicendamenti, di un nucleo di persone molto omogeneo.

Il teatro non si fa da soli. Io non credo al teatro del regista, inteso nel senso di 'autore', di protagonista dello spettacolo. Gli autori sono molti in teatro, c'è il drammaturgo, il traduttore, gli attori, il regista. Il protagonista è sempre il teatro. Allora mi sembra fondamentale la formazione di un gruppo. Attraverso tutte le varie fasi, dalla cooperativa al gruppo quasi politico o adesso la compagnia privata.

Come lavori con gli attori dopo che hai scelto il testo?

La cosa fondamentale nel teatro, che cerco di far cogliere agli attori, è l'immediatezza. Contrariamente a tutte le altre forme di rappresentazione, il teatro accade qui e ora. E' questo che

Foto di scena
tratte da *Amleto*



cerco: l'accadere momento per momento, che mi sembra la sostanza del teatro. Naturalmente detto così sembra una cosa semplicissima, in realtà proprio perchè è semplice è la cosa più difficile da raggiungere, durante uno spettacolo quando va bene succede per un quarto d'ora, non di più. Certe sere non succede affatto, c'è la ripetizione, anche se non sembra. Il mio lavoro comincia sempre col mettere gli attori in difficoltà. Il primo lavoro da fare è quello di buttar giù tutti gli appigli che gli attori si sono costruiti o che hanno ereditato dalla tradizione. Cose del tipo: "ah, ieri stavo là, tu eri qui". A volte si arriva a momenti anche drammatici perchè fatalmente succede che gli attori si trovino in una zona di vuoto dove tutto ciò che sanno sembra che non serva più. Però quasi sempre se ne esce e allora si capisce anche che non è vero che tutto era da buttare, certe cose possono servire ma cambia il sistema di riferimento. Per me lo spettacolo è come una partita di tennis. La partita accade mentre accade. Non c'è niente di peggio per un attore che rispondere a una palla immaginaria e perdere la palla reale.

Qual'è il rapporto tra l'attore e il suo personaggio per non cadere nello psicodramma?

L'ideale sarebbe trovare un equilibrio tra l'attore e il personaggio, in rapporto a un altro attore e a un altro personaggio, ed entrambi in rapporto con chi li guarda, il pubblico. Le parole del drammaturgo si incarnano nella attualità della rappresentazione e in qualche modo ritornano persino fino al drammaturgo. Come a dire: ecco il modello da cui sei partito per trovare le tue parole. Questo è un eccesso però accade. Anche se *Amleto* o *Misanthropo* ogni sera è sempre la prima volta che viene dato. Questo idealmente. Il processo è molto più complesso perchè ha a che fare con molte altre cose, non c'è solo la palla che va da un campo a un altro. Quello che faccio con gli attori è del tutto sperimentale perchè non ho un metodo, me ne guardo bene, se diventasse un metodo sarebbe finito. La storia del teatro del Novecento è solo questo. Tutte le teorie, tutte le pratiche da Stanislavskij in poi sono solo questo. In maniere differenti naturalmente: in rapporto con la tradizione di un paese, al tempo in cui si svolgeva, alle persone, al maggiore o minore talento. Ma solo questo.

Quindi anche in rapporto al pubblico, che mi sembra il terzo giocatore di questa partita.

Lo è. Infatti il regista durante le prove ha anche la funzione di questo terzo giocatore. E' lì perchè ha una competenza specifica che al

pubblico manca, in quanto fa parte dello stesso gioco, ma nello stesso tempo si trova anche nella posizione del pubblico rispetto ai due attori che si giocano la partita. Il mio lavoro con gli attori tende solo a quello. Posso arrivare, una settimana prima di andare in scena, a dire a qualche attore, se me lo richiede, "mettiti lì piuttosto che lì". Ma assolutamente in maniera provvisoria, rispetto al panico eventuale che un attore può manifestare per non sapere esattamente dove deve essere il suo punto.



Come rispondono gli attori?

Io stesso sono un attore e mi devo guardare dalla proiezione del mio essere attore, dal prendermi come modello, perchè ogni attore è differente da un altro. Ma credo che in ogni attore ci sia una radice comune. Il teatro è tutto sulle sue spalle nel momento in cui recita e quindi c'è un legame molto forte fra me e gli attori. Non è qualcosa di arbitrario, con tutti gli errori che si possono fare. C'è un'esperienza che può crescere, però a ogni spettacolo si ricomincia, ogni spettacolo costringe a trovare cose nuove. Però in realtà il punto è sempre quello, l'immediatezza della rappresentazione.

Viene fuori anche la capacità di reazione degli attori...

Perchè il teatro è questo. Non è un film, che si svolge al passato. E' questa la cosa assolutamente straordinaria, il teatro è qualcosa di identico al primo giorno. Sì, sono cambiate le luci, non c'è più il coro, però sostanzialmente è qualcuno che va in un luogo detto scena in presenza di altri più o meno numerosi. Adesso si fa di sera, con le luci dei proiettori. Credo che sia una delle ultime cose al mondo che proprio come dato di fatto, pena il non essere, va fatta insieme. Io da solo non posso fare niente, anche

se faccio un monologo ho bisogno di almeno un'altra persona che stia con me. Forse è l'unica forma d'arte che avviene nel presente, l'unico luogo dove ancora malgrado tutto si costituisce una società.

Come vivi questa piccola società in rapporto ai cambiamenti che ci sono nella società esterna? Come reagisce il teatro?

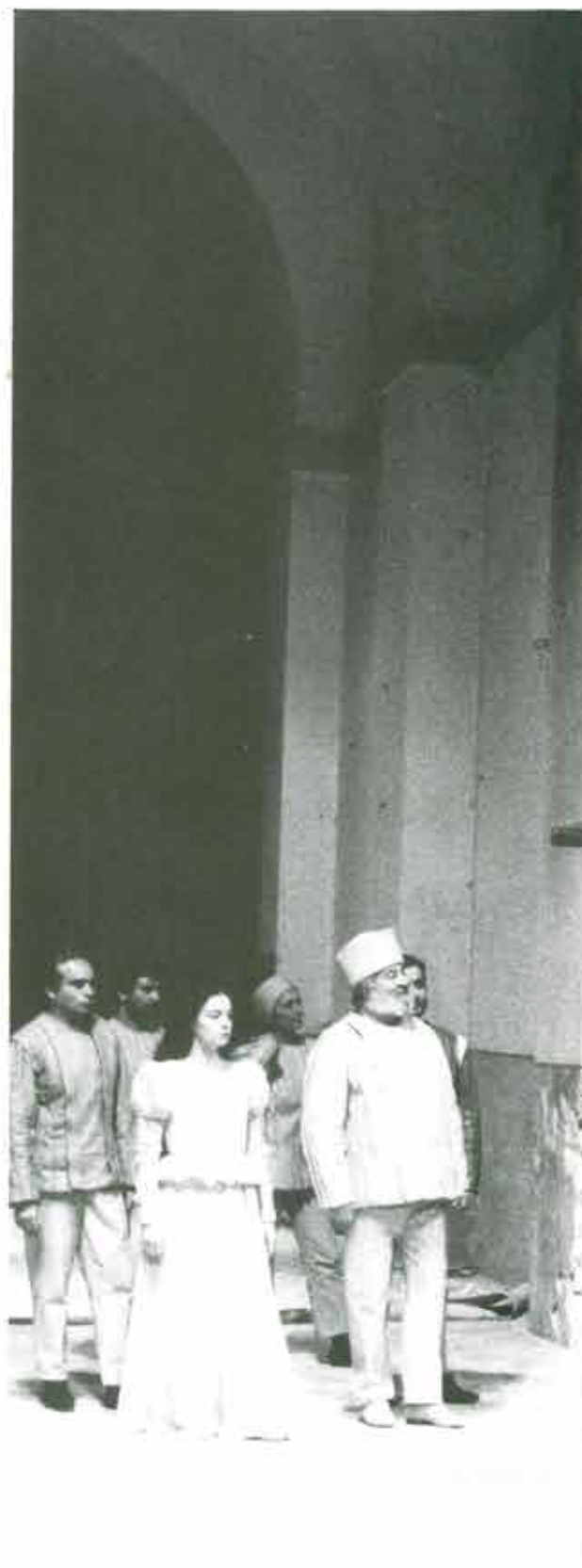
Il teatro costituisce una società nel momento in cui reciti, nel momento in cui c'è ciò per cui il teatro si fa, cioè il rapporto fondamentale pubblico-attori. E' lì che si costituisce la società.

In questo arco di vent'anni da che fai teatro ci sono stati profondi spostamenti sia nelle strutture del teatro, sia nei rapporti politici, nel pubblico...

La differenza è che vent'anni fa le giornate erano molto più affascinanti. Non sto mettendo l'accento sulla politica di quelle giornate. Perché? Io non so il perché, altro non posso dire se non che erano giornate molto più affascinanti di quelle di adesso.

Dicevo che allora c'era l'idea di cambiare qualcosa attraverso il teatro, adesso l'esigenza è difendere uno spazio di intelligenza, di libertà.

Anch'io vent'anni fa partecipavo a questa illusione. Anche se non ho mai avuto particolari legami con una ideologia, a tal punto che facevo il Bagno di Majakovskij o le Statue movibili di



ANGELI E SOLI

TEATRO DELL'ARCHIVOLTO

TEATRO DELL'ARCHIVOLTO,
ANGELI E SOLI... SIAM VENUTI
SU DAL NIENTE...
ISPIRATO A ITALO CALVINO.
DI:
GIORGIO GALLIONE.
CON:
MARCELLO CESENA,
MAURIZIO CROZZA,
UGO DIGHIERO,
GABRIELLA PICCIAU,
MAURO PIROVANO,
GIORGIO SCARAMUZZINO,
CARLA SIGNORIS.
COLLABORAZIONE
ALLO SPETTACOLO:
EMANUELE LUZZATI.
COSTUMI:
VALERIA CAMPO.
MUSICHE:
PAOLO SILVESTRI.

Siamo venuti su dal niente

In *Angeli e soli* cinque proteiformi creature vagano in un precario universo in via di formazione. Anomali "viaggiatori del tempo", questi personaggi sono continuamente testimoni o protagonisti di epiche, cosmiche, comiche gesta che svariato nelle epoche più remote della storia del nostro universo, seguendo le fasi di una evoluzione immaginaria, curiosa e suggestiva.

«Ciò che ci interessa sopra ogni cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui le supera»; da questa affermazione di Italo Calvino (autore de *Le Cosmicomiche* a cui *Angeli e soli* liberamente si ispira), applicabile tanto allo schema delle fiabe più remote quanto a questa adulta "fantafavola", lo spettacolo si trasforma così in un viaggio nella fantascienza, ma anche e soprattutto alla ricerca dei nostri antenati.

E se Calvino presentava i suoi racconti riferendoli a mondi apparentemente contraddittori (dai comics di Braccio di Ferro alle incisioni di Grandville, da Lewis Carroll a Samuel Beckett), *Angeli e soli* reinventa questi materiali schermandoli attraverso il filtro del comico. L'origine del mondo e della vita e le prospettive di una loro possibile fine sono temi così grossi, infatti,

che per riuscire a pensarci dobbiamo far finta di scherzare: anzi, raggiungere una tale leggerezza di spirito da riuscire a scherzarci davvero, è l'unico modo per avvicinarsi a pensare in scala "cosmica".

Comici?

A teatro e soprattutto in tv, la domanda e l'offerta di comicità e di professionisti della gag continua ad avere punte altissime d'uso, di successo e di sfruttamento. L'abuso della risata (non so se di comicità) sommerge il mondo dello spettacolo: dalle risate registrate delle sempre più anemiche situation comedy a quelle, forse anche più pericolose, che la grande maggioranza di un pubblico teatrale sempre più pavido e disposto al consenso elargisce a tutti, ai nuovi comici o a quegli strani ex divi che, fingendo un nobile e morale ritorno alle origini, speculano spesso sul proprio talento, riciclando a teatro una fama e una originalità in evidente declino sia sugli schermi che nella considerazione dei produttori cinematografici. La caccia al comico rischia insomma di diventare una tragedia.

GIORGIO GALLIONE



Petito in pieno trionfo ideologico e i patiti del teatro politico mi guardavano come un bieco dandy. Quando dico che le giornate erano più belle, è un problema di vitalità, anche il pubblico a cui recitavamo vi contribuiva. Io lo misuravo soprattutto nel teatro, ma non solo perché partecipavo anche alla vita che si svolgeva fuori. Detto questo, è vero che io adesso cerco di difendere la possibilità di farlo il teatro. Allora cercavo di affermare invece attraverso il mio lavoro che il teatro fosse un bene sostanziale. Ancora lo credo, ma adesso questa affermazione passa attraverso la difesa a volte terribile di questo luogo che non vorrei fosse perduto, a cominciare dalla mia possibilità di non perderlo. Le cose si son fatte molto più difficili.

E' cresciuta la tendenza all'omogenizzazione, non c'è più differenza fra pubblico e privato, tutti fanno le stesse cose, ugualmente sovvenzionati.

Altro che tendenza! Io non voglio fare discorsi generazionali che trovo una delle cose più stupide del mondo, ma appartengo a una levata, per dire, che ha cominciato a fare il teatro in proprio opponendosi a un modo precedente. Da qui la ricerca, che è stata centrale ai nostri inizi, di un nuovo pubblico. Avevamo ragione, perché si individuava che il teatro è un rapporto con persone viventi, lì in carne e ossa. Tutto questo poi con gli anni è finito e ci siamo trovati quindi in situazioni istituite o in via di istituirsi che non corrispondevano affatto a quella che era la nostra visione di uomini di teatro.

E oggi che cos'è per te il teatro?

Io credo che per me il teatro sia sempre stata la stessa cosa e continuerà a esserlo. E' quello che faccio, in realtà. Si può vedere. Il teatro è una cosa irriducibile. Si può farlo finire ma non è più teatro, proprio per gli elementi che lo fanno essere quello che è. Ci potrà essere un'altra cosa ma allora bisognerà chiamarla in un altro modo. Oppure diventerà la parodia, l'ombra. Ora mi sembra che questa italiana sia una situazione di terribile confusione. Mi pare che ci sia una figura nata da un connubio misero fra il teatro pubblico e il teatro privato. Questo naturalmente ha radici molto profonde nel teatro italiano, non lo si può liquidare con degli scontri personali o generazionali: la mancanza di un teatro nazionale come c'è in altri paesi, l'essere la storia del teatro italiano una storia più regionale, l'essere da secoli condannata alle tournée e quindi la mancanza di luoghi dove esistono realmente dei teatri e la casualità del rapporto che gli italiani hanno sempre avuto con il teatro.

Oggi siamo arrivati a un protagonismo, se così si può dire, di figure che sono una specie di mediazione fra le esigenze di ciò che viene chiamato mercato, cioè l'affermazione del teatro in senso privato è una specie di parodia ipocrita del teatro d'arte che i teatri pubblici hanno gabellato da decenni. E' una disgrazia essere nati attori in Italia. E non lo dico per pessimismo. Anzi, in un certo senso possono nascere anche delle cose più strane, meno segnate dall'uniformità che in altri paesi. Ma da un punto di vista concreto fare l'attore in Italia è una esperienza faticosa.

Ora sei arrivato a fare Amleto. Oltre al fatto che hai già allestito una commedia di Shakespeare, una personalissima Tempesta, da un lato sembra proprio una sfida alla confusione che lamenti, dall'altro una riaffermazione del fatto che il teatro continua.

Sai a me piace moltissimo fare il teatro, recitare, lavorare con gli attori. Con *Amleto* si va proprio nel teatro assoluto. Sempre io ho creduto nel teatro e questo è teatro assoluto. Ci sono vari gradi di assoluto, Shakespeare è il massimo. Quindi è una affermazione, ma non nel senso dell'ideologia, il teatro lì ha il suo trionfo. E poi sono anni. Mi ero già avvicinato con *Ivanov* in qualche modo. Ora mi tocca farlo, non è che posso aspettare ancora, ormai siamo al limite estremo. E poi è una frequentazione talmente piacevole, più che piacevole. Non è semplice perché pone dei problemi nuovi, è una tragedia, è il mio primo personaggio tragico perché in fondo la *Tempesta* non è un testo tragico. Io credo che tragico e comico si incontrano a un certo punto, su quello conto e poi staremo a vedere.

Questa strana commistione ci riporta a Molière, non sai mai dove sei, pensi di essere da una parte e ti trovi da un'altra.

Nel caso di Shakespeare questo si verifica dentro uno spazio tragico, assoluto, perché è come Mozart, un caleidoscopio. Questa è una libertà enorme. L'assoluta forza che è il teatro. Sono molto contento di farlo, e poi intendiamoci: grazie a dio il teatro non è mica le chiacchiere degli incompetenti che si occupano del teatro, si sa che il teatro ha sempre avuto a che fare con quelle cose ma adesso non esagerino. Sai, la fine dell'attore, poi la fine del regista. Son tutte cose che non c'entrano niente. Gli attori si rendono conto che lo fanno loro il teatro, solo grazie a loro il teatro continua. Malgrado i loro difetti gli attori sono sempre preferibili.

GIANNI MANZELLA

CORVI DI LUNA

SANTARCANGELO DEI TEATRI D'EUROPA

14

CORVI DI LUNA.

EREDITATO A ITALO CALVINO.

ATTORI-AUTORI:

ROBERTO ANGLISANI,

VALERIA FRABETTI,

PIERGIOORGIO GALLICANI,

TANNY GISER,

LOREDANA LANCIANO,

GIAMPIETRO LORENZATO,

MARIA MAGLIETTA,

GYULA MOLNAR,

GIOVANNI MORETTI,

PAOLA NERVI,

GIUSEPPE SCARAMELLA,

LELIA SERRA,

BRUNO STORI.

RICERCA MUSICALE:

LOREDANA LANCIANO.

AMBIENTE:

GYULA MOLNAR.

REALIZZAZIONI TECNICHE:

RAFFAELE D'ALESSANDRO.

AIUTO REGIA:

LETIZIA QUINTAVALLA,

MARIA MAGLIETTA,

BRUNO STORI.

DRAMMATURGIA E REGIA:

MARCO BALIANI.

PRODUZIONE SANTARCANGELO

DEI TEATRI D'EUROPA.

LA SECONDA FASE DI

CORVI DI LUNA

VERRÀ ALLESTITA

PRESSO IL

CENTRO TEATRALE BRESCIANO,

SETTORE INFANZIA E GIOVENTÙ,

NELL'APRILE 1990.

Noi non siamo molto diversi dai nostri genitori: non riusciamo a raccontare oggi i nostri anni di "guerra", forse per gli stessi motivi di allora, pudore, un po' di vergogna, troppo coinvolgimento emotivo, l'esservi troppo vicini... Ogni ricostruzione esige un tributo di volontaria dimenticanza. Nel dopoguerra si è proceduto a unificare il Paese in uno stile di vita che annullasse le differenze o le nascondesse all'evidenza oppure ancora le mistificasse, e la rincorsa all'omogeneità continua tuttora furiosamente. Lo strappo del '68 e dopo, cercava di opporsi ma nel farlo erigeva muro e scontro con tutto ciò che era identificabile nella tradizione (dai comportamenti al linguaggio) senza mai cercare di riallacciarsi a radici più antiche, senza mai sentire la necessità di reinventare il passato: si preferiva raccontare la storia del Che che quella dei fratelli Cervi. Walter Benjamin dice che «in ogni epoca occorre strappare la tradizione al conformismo che cerca di sopraffarla». Ecco, noi questo passo non l'abbiamo compiuto e forse è tardi per farlo adesso; eppure sento che il mio teatro (quello di cui sono in cerca) deve andare indietro, trovare un posto che sappia di arcaico, per ricucire memorie, riattivarle come scambio tra generazioni, senza pretendere di essere avamposto di continua ristrutturazione e frammentazione del linguaggio, con l'angoscia di essere sempre nuovo e al passo coi tempi. Anzi, con l'idea costante di anticipare i tempi. No, restare indietro. L'immagine di uno scoglio a cui, col tempo, far attaccare concrezioni di conchiglie e vita minuta e lì, come in un crogiolo di metamorfosi, restituire forme di esistenza e di esperienza, rielaborate.

Leggero-pesante: tra le lezioni di Calvino è l'opposizione che sembra sfidarmi di più.

Ciò che nella lezione americana di Calvino sulla leggerezza appare come scelta di campo formale, di costruzione linguistica, di scelta sostanziale, come due strade diverse che si aprono allo scrivere, ribadite da altri binomi oppositivi come quello del cristallo-fiamma, qui, nel bruciarsi intenso e senza ritorni che è il teatro, qui tutto ciò deve mostrarsi come conflitto non risolto e non risolvibile, come stadio di continuo non equilibrio. E il conflitto, per essere vitale, deve animare insieme sostanze e forme dei nostri racconti teatrali.

'Lingiera' (piemontese): quelli che girano di terra in terra senza fermarsi in nessun luogo. L'idea è che ognuno sia vestito con abiti 'senza tempo'. L'abito del cercatore di luna, forse tutti vestiti da uomo, fuori misura, meglio senza misura, l'abito dei senza luogo: gli sfollati. Non

solo quelli di allora, nel '44 quando San Mauro Pascoli (il paese in cui stiamo provando) li accoglieva davvero, ma noi, i senza radici; e l'effimera durata dello spettacolo e del mese di vita comune per prepararlo è come un tentativo di riprendere una memoria collettiva, attraverso il racconto come una transitoria ma necessaria opera di fondazione. Come costruire insieme una casa sapendo che mai potremo tornare a viverci. E' dai cercatori di luna che si dipartono i racconti, cioè da noi, oggi, questo gruppo di attori, generazione anni cinquanta; la luna che cerchiamo può essere tante cose per ognuno diverse (la scena del caos della caccia alla luna dirà per ciascuno i propri desideri lunari), ma è al contempo una metafora della ricerca di racconti che animano lo spettacolo: cercare le storie di un'esperienza che con difficoltà siamo riusciti a strappare dalle labbra dei nostri genitori, occupati a ricostruire e rimuovere le macerie anche del proprio immaginario. Cercare queste storie per raccontarle di nuovo è però atto di ri-creazione, gioco e pausa del tempo normale. I dialetti (senza nostalgia) appaiono allora come lingue interrotte, come è per la memoria, le radici, gli sfollati: lingue mai veramente possedute e però prepotentemente presenti a significare molto più della lingua ufficiale: essi pure sono come frammenti di quella memoria di cui si va con difficoltà alla ricerca e anche loro, nel processo di ricostruzione, possono inventare nuove figurazioni sonore e acustiche, come lingue d'improvviso attive e vive, proprio perchè irrimediabilmente perdute e soffocate.

MARCO BALIANI

(dalle note di lavoro, giugno 1989)



BRANCIATRILLOGIA TESTORIANA

TEATRO DEGLI INCAMMINATI

16

«NON VIVO I LIVELLI SOCIALI, POLITICI O CULTURALI, NON MI APPARTENGONO E IO NON APPARTENGO A LORO, SONO DEL TUTTO ESTRANEO ALLA CULTURA DI POTERE, DI CENTRO O DI SINISTRA. DA PARTE LORO, POLITICI E INTELLETTUALI FAREBBERO SEMPRE CADERE IL SILENZIO SU DI ME SE POTESSE E APPENA POSSIBILE LO FANNO. A ME NON INTERESSA. NON SONO INVITATO MAI, A NIENTE, NON ESISTO NELL'UFFICIALITÀ, ESISTO AL DI FUORI. MA È ANCHE UNA MIA INCAPACITÀ A VIVERE SOCIALMENTE, SOPRATTUTTO IN QUESTA SOCIETÀ DI CONSUMI, DI CONFUSIONE E OMOLOGAZIONE DI TUTTI GLI OPPOSTI.»

«BRANCIAROLI È IL PIÙ GRANDE ATTORE CHE ABBIA MAI VISTO, E NON SOLO PER AVER INTERPRETATO I MIEI TESTI. LUI È LA PAROLA CHE SI FA CARNE, HA VERAMENTE IN SÉ IL DESTINO DI RECUPERARE TUTTA LA RITUALITÀ PRIMIGENIA DEL TEATRO ANDATA DISTRUTTA LUNGO I SECOLI. NON HA NULLA DELLA TEATRALITÀ CHE È PROPRIA DI ALTRI, PUR ENCOMIABILI ATTORI.»
DA UN'INTERVISTA DI MARIA BALLIANA A GIOVANNI TESTORI

TEATRO DEGLI INCAMMINATI,

BRANCIATRILLOGIA I

(CONFITEOR, IN EXITU, VERBO).

DI:

GIOVANNI TESTORI.

CON:

FRANCO BRANCIAROLI E

GIOVANNI TESTORI.

COLLABORAZIONE ALLA REGIA:

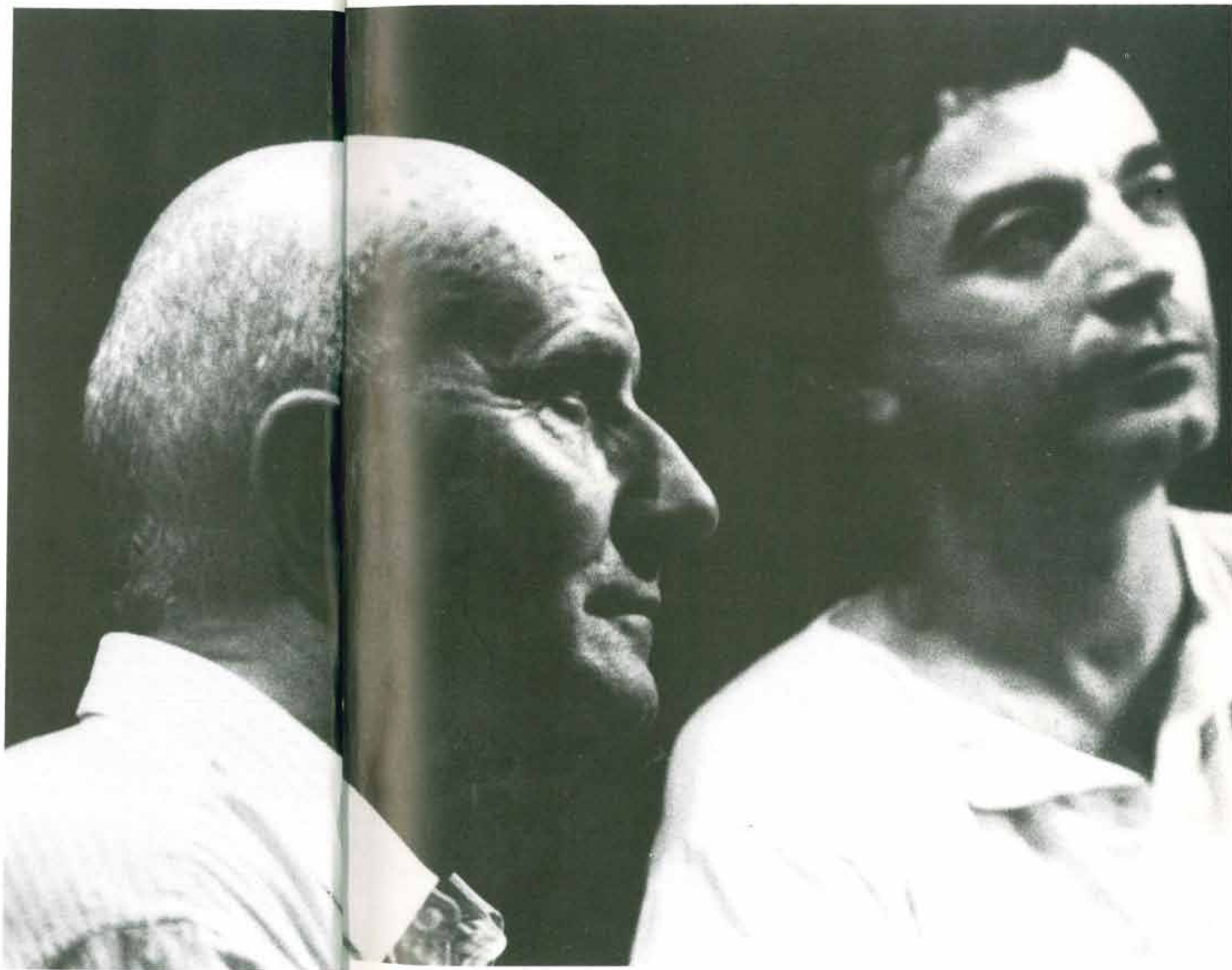
EMANUELE BANTERLE.

REGIA:

GIOVANNI TESTORI.

La Trilogia

Come testimonia, in piena luce, e in piena ombra, il titolo la *Branciatrilogia I* è stata scritta, più che per, addosso a quel grande, unicissimo attore che è Branciaroli, senza di lui, essa non sarebbe neppure iniziata. Quanto alla numerazione, significa che, dopo questa, ne verrà una seconda, di cui nella prossima stagione sarà realizzato, sempre con *'Gli Incamminati'*, il testo primo: *Sfaust*. Quanto alla presente Trilogia, v'è un tema, o, forse v'è una carne, un sangue, un dolore, una ribellione, offesi, calpestati, irrisi, ma non per questo meno reali o concreti che li unisce: questa carne, questo sangue questo dolore, questa ribellione coincidono con la condizione d'insopportabilità, la condizione di finta libertà, la condizione d'illibertaria potenza, in cui la nostra società e il nostro tempo hanno fondato ogni senso di che sia l'uomo. Il Rino del *Confiteor*, il Riboldi Gino di *In Exitu*, due grandi poeti di Francia, Rimbaud e Verlaine, dentro i quali si intrecciano e si fondono le vite dell'autore e dell'attore, vivono sulla scena esattamente come se si trovasse su d'un altare: svolgono quindi non un'azione, bensì un atto di martirio; insomma, un'«esecuzione» (detto proprio nel doppio senso in cui ebbe a usare questa parola Rimbaud là dove, a proposito della propria vita scrisse: «è l'esecuzione del Catechismo»). Il loro martirio, nelle diverse condizioni e temperie, ha un grumo centrale che li unifica: ciò che tutti e quattro trovano, volendolo o non volendolo, al fondo della loro tragedia. Non si tratta d'una risposta sociale e storica, quantunque coinvolga società e storia, bensì di una risposta cristiana. E' lui, Cristo, che essi arrivano a nominare (il Rino di *Confiteor*); dal quale riescono a farsi abbracciare (il Gino di *In Exitu*). E' lui, il Cristo che anche Rimbaud e Verlaine, nella disperata furia del loro rapporto, arrivano a toccare; e a toccare proprio al fondo delle loro carni fuse e confuse. Una simile concezione, violentemente sacra e fisiologica, dell'atto teatrale trascina con sé, assieme al destino dei personaggi, anche il destino della parola che cerca, ogni volta, di scendere, come loro, al punto più basso e atroce della sua stessa entità; proprio perché possa essere il mezzo d'esecuzione dell'atto teatrale; dunque, dell'atto di martirio. In *Verbo* tale processo giunge alla sua consumazione; e ciò accade proprio nel momento in cui i protagonisti sentono e toccano nei loro corpi il corpo di Cristo. La consumazione avviene testimoniando l'inutilità finale d'ogni parola che non sia il Verbo che s'è fatto carne (da qui la titolazione dell'ultimo atto della *Branciatrilogia I*); tanto



che essa si disfa e distrugge sulle labbra dei quattro personaggi: Rimbaud-Branciaroli e Verlaine-Testori.

GIOVANNI TESTORI

Confiteor

Con *Confiteor* Testori ci ha dato una delle sue opere più alte e vere perchè più disperate, più conseguenti allo spirito di dannazione. Direi che la vittoria maggiore la riporta nell'illustrazione della seconda 'esecuzione' del Catechismo. Infatti non lascia un momento di riposo allo spettatore. La confessione segue un ritmo crescente, un progressivo aumento di passione nell'urlo e nella decifrazione del male. Non basta. Tanta spietata lettura delle nostre colpe non sarebbe stata possibile se, all'origine, non ci fosse un sentimento d'amore fuori della norma. Testori non conosce la contabilità delle passioni umane, conosce soltanto il balbettio dell'amore nel disordine e nella bestemmia. Fa con le sue mani insanguinate il calcolo di quanto ci manca, che Dio non ci ha dato; e, sempre con quelle mani, scava nel mucchio dei rottami e delle miserie. Trova l'uomo al negativo, ma proprio in questo negativo trova anche il riscatto, la piccola strada che porta alla luce nascosta, alla luce perduta dalla storia minima dell'umanità orgogliosa e vincitrice. Spoglia l'uomo, lo lascia preda delle passioni misteriose e, poi, lo riprende con la rete del pentimento e della coscienza. Testori non crede al riscatto organizzato. Per lui ogni uomo ricomincia da capo la storia di Adamo.

CARLO BO

In exitu

Nato come romanzo, il nuovo lavoro di Testori racconta l'agonia di un giovane drogato, Gino Riboldi, che si spegne, per overdose, in una latrina della stazione di Milano. Alla tossicomania si accompagna l'omosessualità (dapprima brutalmente subita, quindi praticata come strumento di sopravvivenza). Nel delirio del ragazzo, affiorano complessi familiari e il quadro generale di una città corrotta, degradata, disumana. Ma la passione e morte di Gino tendono nella sostanza a identificarsi con quelle di Nostro Signore, secondo una prospettiva cristiana tutta 'in negativo', per la quale già il venire alla luce è cosa immonda, come l'atto stesso del generare. Temi non inediti in Testori, e basti l'esempio dell'*Edipus*.

Trasferito nella dimensione scenica (ma la scena

è vuota, con solo un pannello verdolino a significare il triste luogo dove il protagonista si è accasciato), *In exitu* si fonda sul rapporto e contrasto fra lo scrittore, discretamente seduto in un angolo della ribalta, sulla destra, il copione fra le mani, e il personaggio, che recalcitra alla 'messa in forma' della sua storia, come reclamandone una più nuda verità. E qui, senza dubbio, c'è del Pirandello, quanto nella struttura drammatica. Ma il linguaggio è, con ogni evidenza, testoriano, nel suo impasto di brevi locuzioni gergali e dialettali, di espressioni letterarie, di citazioni dai Vangeli, nel suo latineggiare, anche, e nell'accogliere echi danteschi, o altre suggestioni poetiche. Che l'insieme risulti chiaro, all'occhio (o meglio all'orecchio) del pubblico, è arduo affermarlo. Tanto più che la recitazione dell'impegnatissimo Franco Branciaroli (ancorché spesso declassata a lettura, per via di quei fogli sparsi a terra davanti a lui, e progressivamente sbirciati) s'impenna in urli, fonemi, vocalizzi di bell'effetto sonoro, prevalente tuttavia sul 'senso' del discorso, sino a dissolvere in un lungo lamento di animale ferito, vicino a morire.

AGGEO SAVIOLI

Verbò

Cioè Verlaine più Rimbaud: in un dramma scritto da Giovanni Testori, con e per Franco Branciaroli. Dunque: Verlaine e Rimbaud, Testori e Branciaroli. O meglio: Verlaine-Testori e Rimbaud-Branciaroli. «Siamo quattro in due e due in quattro», spiega, complicando, complice, l'autore, che ama crogiolare espressione e senso, intersecare e fondere, riverniciando e, se possibile, 'riverginando' la parola. *Verbò* è un nuovo 'branciatesto' (tassello conclusivo, dopo *Confiteor* e *In exitu*, della prima 'Branciatrilogia', scritta e anche interpretata da Testori a fianco dell'attore).

Inspirandosi al fugace soggiorno di Rimbaud a Milano, nel 1875, dopo la burrascosa rottura con Verlaine che l'aveva ferito al polso con la pistola, l'autore immagina che in piazza Duomo il giovane Arthur incontri nuovamente l'amico poeta: la 'violenza' biografica serve a Testori per 'investire' scrittore e attore della tormentata, tragica vita dei due poeti. Più che riviverla cronachisticamente, essi cercano di afferrare la ragione più profonda di ciò che li aveva attratti e respinti in un dannato, eppur lucente intrico d'amore, di odio, di rivolta, di pietà ed empietà.

MARIO SERENELLINI

LUOGHI D'INTESA

VITE PIENE DI PENA

GIOORGIO FABBRIS,

VITE PIENE DI PENA -

C'È POCO DA SCHERZARE

TRA ARTE E FOLLIA.

DUE VERBIGERAZIONI INEDITE

DI GIORGIO FABBRIS:

AUGUST STRINDBERG

E IL TEATRO SCHIZOFRENICO

MAURICE UTRILLO

E LE CASE ALCOLIZZATE

VERBIGERAZIONI DA UTRILLO A STRINDBERG

GIOORGIO FABBRIS

Lettera dal manicomio

Essendo l'immaginazione, il sentimento, il nuovo, l'imprevisto, che nascono da uno spirito evoluto, incomprensibili per loro, cervelli ottusi, eternamente chiusi alla luce, occorre che qualcuno fornisca loro un'illuminazione. Lo dicevano: «...ci serviamo di un'allucinazione per trovare i soggetti». Qualcuno almeno potrebbe riconoscere il merito di originalità e dare qualche compenso alla povera donna che hanno spogliato del suo genio: no! Un manicomio! Nemmeno il diritto ad avere una casa! Perché bisogna che rimanga alla loro mercé! E' lo sfruttamento della donna, l'annientamento dell'artista cui si vuol fare sudare anche il sangue.

CAMILLE CLAUDEL

Le verbigerazioni

Le *Verbigerazioni* di Giorgio Fabbris finiscono per tramutarsi magicamente (allo stesso modo di una partitura dodecafonica di free Jazz) in un 'concerto' poetico i cui brani o brandelli, toccano e fanno vibrare le corde più intime della nostra anima. Evocano e annientano insieme: provocano disagio e lasciano sgomenti. Attoniti. I vaniloqui di Fabbris che al teatro non chiedono alcun supporto (solo una sedia posta a pochi

passi dagli spettatori, in uno spazio completamente vuoto e asettico, eppure così 'esistenzialmente' sovrabbondante, così 'solido') sostiene le sue verbigerazioni, con pura oralità fonetica, in un continuo rimando di frammenti biografici, riferimenti, cadute di senso, opere dei suoi folli, spalancando ferite che restano fra noi come presenze scomode e ammonitrici.

Il procedimento è eruttivo, spasmodico, disordinato, spontaneo, irrefrenabile (proprio come nei raptus delle psicosi deliranti) e come tale la recitazione è priva di un testo scritto. Essa procede per autogenerazione spontanea, per dissociazione più che per associazione di idee: ne risulta ogni sera diversa, mutevole, aleatoria. Nessuno, neppure il verbigerante, sa la piega che il suo viaggio linguistico può prendere, non conosce la meta e quasi impossibile risulta la cifra del discorso, a quanti non hanno conoscenza della vita e dell'opera dei personaggi messi al centro dell'urlo spietato.

Certo 'c'è del metodo in questa follia'. Ma se anche fosse tutto oltremodo incomprensibile come il responso ambiguo di un oracolo, potremmo sempre attaccarci alla gioia di una eco, che risuona nell'anima come una musica crudele destinata a durare.

ANGELO GACCIONE



LA CASA DELLA MADRE

AKRÒAMA

20

AKRÒAMA,
LA CASA DELLA MADRE.
DA
LA CASA NEL BOSCO
DI LEONARDO SOLE.
CON:
ELISABETTA PODDA,
GIANNI LOI,
CARLA ORRÙ,
LUISA PINTUS,
ALESSANDRA ASUNI,
MICHELA,
LORNA SCHIRRU,
CINZIA CINUS,
ROSALBA PIRAS,
TITTY PADERY,
SIMONA GIUA,
RAFFAELE CHESSA.
COSTUMI E DISPOSIZIONE
DELLO SPAZIO:
VALENTINA ENNA.
MUSICHE E REGIA:
LELIO IACIA.

La mattina di una giornata di maggio del 1935, nell'entroterra sardo, Antonia Mesina esce di casa per andare a far legna. E' sola, sedicenne, timida, ma di una bellezza esuberante. Nell'inoltrarsi nel bosco, incontra Giovanni Ignazio Catgiu, ventenne, 'miserabile', aggravato nella sua deambulazione da una deformità fisica. Alla vista della giovane, Giovanni Ignazio non trattiene i suoi animaleschi desideri e vuole possederla, ma Antonia difende la sua verginità fino alla morte.

Questo il racconto di un fatto di cronaca che ha avuto una trasposizione narrativa in *La casa nel bosco* di Leonardo Sole, da cui è tratto *La casa della madre*.

Nella rappresentazione il dramma di Antonia recupera tutta la sua dolente visceralità. Non è infatti il suo un sacrificio fatto in nome di una morale trascendente, ma in nome di quella morale assolutamente immanente all'uomo e alla sua dignità.

La Sardegna così protetta dal mare e chiusa dalla storia, ha radicato in sé, profondamente, la vita nel suo rapporto diretto con la natura. Una natura/terra, una natura/madre, una natura/donna.

Antonia non può essere profanata nella sua naturalità: un coro dolente di angeli accompagna la narrazione che segue un percorso per 'stanze'. Sono angeli terrestri che 'toccano' gli spettatori, che li guidano in questo viaggio nella cronaca e nella ritualità.

Una ritualità che è nell'iterata ripetizione della parola, nelle movenze, nell'ambientazione, ma anche, e soprattutto, nel fatto di cronaca in sé, che percorre la profondità dell'immaginario



collettivo, che lo attraversa, lo recupera, lo esprime, e che affonda le radici in una cultura naturalmente vitale.

Mito e realtà si fondono. Il passato rivive nel presente in un'ambientazione che perde la sua connotazione storica e dove oggetti, echi e testimonianze vivono inseriti in una realtà senza tempo.

Il lamento della natura profanata si fa voce umana, voce femminile, coro solidale che canta il dolore mesto, lento, ossessivo di una terra profondamente avvertita, dove si seppelliscono i morti che rivivono assieme ai vivi in una narrazione scenica che è teatro.

ISABELLA MEZZA



TRE FOGLI BIANCHI

NUTRIMENTI TERRESTRI

NUTRIMENTI TERRESTRI,
TRE FOGLI BIANCHI.
DI:
NINNI BRUSCHETTA,
DA UN'IDEA DI
ANTONIO CALDARELLA.
CON:
MAURIZIO PUGLISI,
ANTONIO CALDARELLA,
LAURA DE DOMENICO.
SCENE E COSTUMI:
GIGI SPEDALE E
NINNI BRUSCHETTA.
MUSICHE ORIGINALI:
FABIO BLANDINI.
DIREZIONE TECNICA:
GIGI SPEDALE.
REGIA:
NINNI BRUSCHETTA.



Ogni volta che mi è capitato di scrivere un testo e poi rappresentarlo ho sempre cercato di separare il ruolo dell'autore da quello del regista. Mi costringo a scrivere senza neanche una didascalia per avere la possibilità di dimenticare il modo in cui, mentre scrivo, immagino si svolga l'azione. Sarebbe del tutto negativo farsi influenzare dall'autore, anche se io e lui siamo la stessa persona. Così il primo passaggio, subito dopo la stesura del testo e prima della regia, è quello di una rilettura pura da cui scaturiscono riflessioni teoriche che sono strumenti per l'interpretazione registica.

La storia di *Tre fogli bianchi* è del tutto plausibile, è costruita con quel carattere di generalità che ricorda, per il suo scopo, quello della norma giuridica. E' ideata affinché lo spettatore vi si identifichi, lo stesso procedimento con cui il 'fatto giuridico' trova riscontro nella norma. A questa plausibilità si oppone e si sovrappone quel genere di astrattezza tipica di un certo teatro contemporaneo, quel modo cioè di interpretare che va oltre la descrizione degli eventi e si proietta nella rappresentazione pura, quella che potremmo chiamare narrazione antididascalica.

Il tempo è dilatato e lo spazio è compresso. Il motivo di questa scelta incoerente non ha un vero e proprio fondamento teorico. La storia copre un arco di circa dieci anni, ma l'azione si

consuma in pochi giorni. Nella prima parte dello spettacolo ci troviamo infatti di fronte altre ellissi temporali: la sera prima, la giornata e il mattino dopo. Nella seconda parte (un ideale secondo atto) l'azione si svolge in tempo reale. Ma a distanza di dieci anni da quella precedente. Ci troviamo davanti a una situazione tipo: uno stralcio emblematico di 'vita a tre' nella prima parte, l'avvenimento vero e proprio nella seconda; laddove l'avvenimento unico e sovrano è il 'non accadere', il 'non mutare'. In tutto questo il tempo esaurisce il suo ruolo trasformandosi ellitticamente in un occhio maligno che coglie all'interno di due vite insignificanti quindi difficili da narrare, gli unici momenti in cui la loro insignificanza è espressa e dichiarata dal procedere dei fatti.

Lo spazio continua a essere negazione di se stesso. E' uno spazio chiuso e aperto. Gli attori si muovono seguendo un tracciato che riproduce la pianta di un appartamento. C'è una regolarità dell'azione dettata dallo spazio, una contraddizione tra la plausibilità del gesto e lo spazio limitante che ne è cornice al tempo stesso.

La contraddizione dello spazio si evince anche dalla scelta cromatica che caratterizza la messa in scena.

NINNI BRUSCHETTA

21

RESURREZIONE OVVERO...

TEATRO NUOVO - IL CARRO

22

**COOP. TEATRO NUOVO-
IL CARRO,
RESURREZIONE,
OVVERO
SO' MUORTO E M'HANNO FATTO
TURNARE A NASCERE.
DE LU HSUN E
H.M. ENZENSBERGER.
CON:
RENATO CARPENTIERI,
MASSIMO LANZETTI,
LELLO SERAO,
MAURIZIO GIAMMARCO TRIO.
COSTUMI:
ANNALISA GIACCI.
MUSICHE:
MAURIZIO GIAMMARCO.
DIRETTORE TECNICO:
DANIELE PEZZELLA.
REALIZZAZIONE COSTUMI:
LORENZO ZAMBRANO.
ASSISTENTE ALLA REGIA:
GABRIELLA CAIAZZO.
SOGGETTO, AMBIENTAZIONE E
REGIA:
RENATO CARPENTIERI.**

Conosco il testo di Enzensberger da quando fu pubblicato su *Tribuna Illustrata*, nel 1986, e ho pensato fin da allora a una messinscena. Andando avanti nell'istruttoria di questo spettacolo sono risalito a Lu Hsun e poi, più indietro, a Zhuang-Zi. *Resurrezione* è una storia incantevole ma acuminata e ha tutte le caratteristiche di uno standard su cui improvvisare e arrangiare. Si presta a digressioni, spostamenti di senso e varianti. Una l'abbiamo già pronta, con aggiunte derivanti dalle altre versioni: una traduzione in napoletano. Esigenza scaturita dal lavoro parallelo su Pulcinella: il napoletano come lingua, non solamente 'comica' per i 'buffi', ma docile e pronta anche nel restituire il 'pensiero', e le sue ambiguità, senza impedirci uno 'stile da *Mandragola*', il piacere di battute che tornano alla terra, alla materia. Una produzione che non metta in discussione l'ambientazione: un oriente a Napoli, anti-verista, che già è stato agito ne *L'uccello bianco* e in *Natura morta*. Una commistione strana che vogliamo sperimentare, riservandoci anche una versione italiana. Nella versione di Enzensberger un vecchio saggio, su un vecchio ronzino, percorre una landa desolata. Vicino a una pozza d'acqua trova un teschio. Dopo inutili domande invoca il dio del Destino affinché resusciti quell'uomo. Il dio lo accontenta. L'ex-morto è incalzato

dalle domande del filosofo che vuole sapere tutto di lui e del suo tempo, ma il suo pensiero è rivolto al furto dei propri vestiti (è rinato nudo) e del suo fagotto. Chi è il ladro? Il filosofo, evidentemente. Aggredito, cerca di liberarsi chiamando aiuto. Accorre un gendarme. Mentre il filosofo e il gendarme parlano di filosofia, l'ex morto ruba il cavallo e fugge. Il filosofo abbandonato anche dal gendarme, è disperato. Il dio Destino, invocato per sbaglio, lo trasforma in un teschio. Ripassa l'ex morto e lo trova vicino alla pozza d'acqua. Stesse domande. Ma l'ex morto lascia che il teschio resti lì per sempre. Nella versione di Lu Hsun (1935) il filosofo riparte per il suo viaggio e restano gendarme e morto il quale, ribelle, finisce per aggredire il gendarme. Lu Hsun aveva costruito questo apologo sulla base di due frammenti di Zhuang-Zi, il grande filosofo taoista. In quanto agli attori, noi tutti lavoriamo nuovamente insieme da un anno nel laboratorio del Teatro Nuovo. Ci siamo reincontrati. Quindi artisti indipendenti che si uniscono su di un progetto concreto. Già abituati a lavorare insieme, ripartono dalla qualità, dalla stima e dall'affetto reciproco. Il gesto finale viene da questo lavoro di gruppo sereno e rigoroso.

RENATO CARPENTIERI



SONG NERO

TEATRO NUOVO - IL CARRO

**COOP. TEATRO NUOVO-
IL CARRO,
SONG NERO.
DI E CON
TONINO TAIUTI.
ASSISTENTE ALLA REGIA:
GABRIELLA CAIAZZO.
REGIA:
RENATO CARPENTIERI.**

Pulcinella ogni tanto spunta alla luce. Non è morto: cova da sempre nella città sotterranea. Al primo vagito corrispondono subito dei problemi: il fastidio dell'attore nell'indossare il 'lupo nero', dopo aver gustato il silenzio, e l'antirealismo, in un mondo abituato a ben altro. La via della risoluzione di questi problemi sta nella nostra meraviglia, nell'eccellenza dell'attore e nel possesso della lingua adatta. Il supporto della metamorfosi, non poteva che essere un piccolo concerto, un flusso continuo di assonanza, di sonorità, di libertà e di omaggi alla tradizione che caratterizzano la lingua del Taiuti scrittore. Con gusto ma senza fair play, con candore, abbiamo cominciato quest'altro percorso di lavoro. Pulcinella è tutti: è anche Acin 'e Pepe (grano di pepe), un ometto che vuole

guarire dalla sua bassa statura e che, su consiglio di una fattucchiera, intraprende un viaggio che lo porterà a fare il nano da lancio in un circo, il borseggiatore, il cuoco su un peschereccio per poi discendere agli inferi e risalire, vittorioso sulla morte, nella città acquietata. *Song nero* è uno spettacolo programmato per il Seminario Internazionale su Pulcinella, che si è svolto a Napoli nel febbraio 1989, a cura della cattedra di Letteratura Italiana, Storia del Teatro, dell'Università di Napoli. E' il primo tassello del nostro studio, da attori, su Pulcinella che si concluderà con la messinscena di un testo antico di Petito: *Nu munaciello dint' a casa 'e Pulecenella*.

RENATO CARPENTIERI



Nelle foto:
Tonino Taiuti
in *Song Nero*

23

TRE GIORNI E MEZZO

TAM

24

TAM,

TRE GIORNI E MEZZO.

ASSOLO PER VOCE DI

LAURENT DUPONT.

MESSA IN SCENA E MUSICHE:

MICHELE SAMBIN.

LUCI:

PAOLO CAFIERO,

PAOLO RODIGHIERO.

TECNICO AUDIO:

PAOLO CAFIERO.

PRODUZIONE TAM.

Nella foto:
Laurent Dupont
in *Tre giorni e mezzo*



Le idee attorno alle quali si forma il TAM sono molto precise. La musica come punto di riferimento costante: ciò che accade sulla scena da un punto di vista spaziale, gestuale, sonoro è determinato da una struttura musicale e non da una sequenza narrativa. Più un comporre con suoni e gesti che raccontare. Suono e azione vengono composti simultaneamente. Nella creazione non c'è sfasamento tra la composizione musicale e l'azione scenica. La stessa persona pensa e realizza sia la musica che l'azione considerando i due linguaggi, sonoro e visivo, un tutt'uno. Il linguaggio 'teatrale' del TAM si caratterizza sempre più come un lavoro che procede su elementi primari, per associazioni, prediligendo l'astrazione, e riferendosi più alla musica e alle arti visive che alla letteratura. Il risultato sono spettacoli che si offrono a letture diversificate, dove l'interpretazione è assolutamente libera e aperta.

MICHELE SAMBIN

Una casa dove vago chiamando/ Un nome che il silenzio e i muri mi rimandano/ Una strana casa che risiede nella sua voce/ E che abita il vento.

RAINER MARIA RILKE

La voce vibra nell'aria, oggetto imprevedibile: essa gioca sulla soglia della bocca. Come una porta, ci invita a guardare attraverso e si apre su un paesaggio sonoro in cui lo spettatore viene immerso. E' uno spazio intimo dove i suoni disegnano una geometria d'echi, al limite tra il reale e l'irreale: uno spazio di risonanze e di memorie.

Ogni paesaggio viene così attraversato come altrettante case di 'rèveries' e visitato dall'autore/attore come un percorso della sua fantasia dove si addensano le emozioni.

Tra il vedere e il sentire tutti i giochi di linguaggio e di immagine sono offerti. La distorsione spesso è sottile: dalla voce nascosta e che guarda, senza mai rivelarsi, voce senza luogo... alla voce 'incarnata' che si svela impudica allo sguardo dello spettatore per trasformarsi subito, risucchiata dalle macchine elettroacustiche: una voce 'visualizzata' che erra, in diversi spazi sonori, sia fuori che dentro, alla ricerca di un luogo dove 'approdare'. *Tre giorni e mezzo* nasce dalla poetica degli estremi, dove i contrasti hanno il dono di emozionare. L'attenzione drammatica è sostenuta dai sensi ingannati dall'esasperazione di immagini e di suoni. Tutto si coniuga nel gioco evanescente di chiaroscuri in una scena onnipresente dove «le metafore, le analogie, le allegorie definiscono lo spazio poetico del linguaggio». Michel Foucault

LAURENT DUPONT

PERDUTA MENTE

TAM

TAM,

PERDUTAMENTE.

CONCERTO IMMANENZIO DI

PIERANGELA ALLEGRO E

MICHELE SAMBIN.

TECNICO AUDIO:

ALBERTO CAPPELLANI.

TECNICO LUCI:

PAOLO CAFIERO.

PRODUZIONE TAM.

«Una per una, le parole fluttuavano intorno a me; diventavano occhi che mi fissavano e nei quali io a mia volta dovevo appuntare lo sguardo. Sono vortici, che a guardarli io sprofondo con un senso di capogiro, che turbinano senza soste e oltre i quali si approda nel vuoto.»

HUGO VON HOFFMANNSTHAL

L'opera prende spunto da una lettura incrociata e polifonica di alcune affascinanti voci letterarie, ricavandone il tema comune dello sguardo. Salomè di Oscar Wilde e Jules Laforgue, Orfeo in Ovidio e Jean Cocteau, Eco e Narciso nel mito classico, sono solo punti di partenza.

Il lavoro si è articolato nella ricerca di relazioni tra la testa che Salomè vuole nel piatto (d'oro, d'argento, qualunque) e Orfeo che, preso dal dubbio, si volta (per amore, per follia, per curiosità). Tra Eco che restituisce solo le parole che ascolta e non sa parlare per prima ed Erode che ha troppo parlato, lui confuso, promettendo. Tra Narciso che troppo si guarda e Salomè che è troppo guardata.

L'insistenza dello sguardo insieme a un sentimento di presagio sono stati, alla fine, gli elementi presi a soggetto per una scrittura originale. Il risultato è un'architettura di suoni e di visioni costruita sulla ricerca di un incontro tra due voci che divengono molte voci e due sguardi che contengono molti sguardi.

'Il desiderio dello sguardo o lo sguardo del desiderio'.

Ogni sguardo, sulla scena subisce come una deviazione, non si posa dove vorrebbe o dove dovrebbe. E' riflesso.

Lo sguardo rivolto all'altro riflette se stessi: nei suoi occhi, la tua immagine.

Il potere dello sguardo è anche nel nominarlo, quindi nella parola.

Un violoncello classico e uno reinventato (quasi un omaggio a Meret Oppenheimer) sono protagonisti della scena, perché da essi e attraverso di essi si sviluppano e prendono forma gli elementi visivi oltre a quelli sonori che costituiscono l'opera.

Un sottotesto, che corre parallelo al testo principale (quasi si trattasse di un controcanto al canto) interviene a separare, in realtà congiungendoli, i cinque movimenti che compongono l'opera. La forma in cui si presenta è data da una voce fuori campo accompagnata da brani musicali tratti dalle suite per violoncello solo di Johann Sebastian Bach. La voce fuoricampo reinventa temi di tipo astrologico, segnalando le congiunzioni o le opposizioni di astri e pianeti e individua nuovi segni zodiacali come il 'segno del cello'. Immagina soprattutto di osservare ipotetici movimenti del sole e della luna che, attraverso una serie di scansioni temporali, arriveranno alla fine a sovrapporsi producendo un'eclisse. Questo evento segna la conclusione dell'opera.

PIERANGELA ALLEGRO



A fianco:
Michele Sambin e
Pierangela Allegro
in *Perdutamente*

L'APPARENZA TEMPORALE

GIARDINI PENSILI

26

GIARDINI PENSILI,

TEMPORALE.

SOGGETTO E INTERPRETI:

ISABELLA BORDONI,

ROBERTO PACI DALÒ.

TESTO:

ISABELLA BORDONI.

MUSICA:

ROBERTO PACI DALÒ.

VOCI SU NASTRO:

LORA JÁBLOČIKINA,

ESTI KENAN,

RICHARD LONG,

GYULA MOLNÁR,

PAUL PANHUYSEN,

AKIO SUZUKI,

JUNKO WADA.

STRUMENTI SU NASTRO:

ROBERTO PACI DALÒ

(CLARINETTO),

PAUL PANHUYSEN

(INSTALLAZIONE SONORA).

REGIA:

ROBERTO PACI DALÒ.

GIARDINI PENSILI E HA-NA,

ARCIFELAGO.

DI E CON:

ISABELLA BORDONI,

JUNKO WADA,

ROBERTO PACI DALÒ,

AKIO SUZUKI.

TESTO:

ISABELLA BORDONI.

DANZA:

JUNKO WADA.

MUSICA:

ROBERTO PACI DALÒ,

AKIO SUZUKI.

PRODUZIONE:

GIARDINI PENSILI E HA-NA

IN COLLABORAZIONE CON

HET APOLLOHUIS (RIJNDIJK)

E SANTARCANGELO DEL TEATRO

D'EUROPA.

CON IL PATROCINIO

DELL'ISTITUTO GIAPPONESE

DI CULTURA DI ROMA.

Il clarinetto e la voce sono gli strumenti guida dell'opera. Due voci (maschile e femminile) dal vivo. Salmodia, cantilenazione, recitativi e voci di animali. Il canto è un cammino, un mezzo di trasporto. In questo cammino non esistono superlativi musicali e nemmeno scomposte esclamazioni. La sua forza espressiva non si afferma col parossismo ma con la sobrietà e si avvicina alla voce parlata. Voci su nastro leggono parti del testo tradotte in russo, ungherese, olandese ed ebraico creando una polifonia spontanea. La musica delle lingue. Altre voci provengono dai paesaggi sonori registrati nel 1984 a Dublino, tra il 1985 e il 1989 a Santaquilina e Rimini, nel 1988 a Gerusalemme (Muro del Pianto, Getsemani, Mahane Yehuda... nel cuore della notte vengono canti dalle sinagoghe). Il suono delle campane ritorna durante tutta l'opera. Al clarinetto sono applicate tecniche particolari. Quarti di tono, suoni multipli fino al 'clarinetto preparato' e al 'clarinetto armonico'. A una ricerca fondamentalmente timbrica, all'interno del suono, si affianca un lavoro che parte dallo studio comparato di musiche utilizzate nella liturgia e nel rito in periodi e luoghi differenti.

Un incontro particolare tra oriente e occidente, *Arcipelago* unisce e dissolve le etichette di teatro, danza e musica in una creazione organica e unica strettamente legata alle vite artistiche dei quattro co-autori. La ricerca trentennale sul suono, e la natura di Akio Suzuki (utilizzando anche strumenti musicali da lui creati); la danza 'filosofica' di Junko Wada (Zeami è stato il suo ispiratore e riecheggiano immagini del Noh); il lavoro sulla scrittura e sulla voce, in bilico tra parlato e canto, di Isabella Bordoni; l'uso del clarinetto e l'osservazione del paesaggio di Roberto Paci Dalò.

Strumenti come il 'clarinetto armonico' (inventato nel 1986) sono un ponte per attraversare il fiume tra la ricerca 'colta' europea e la tradizione nelle altre culture.

Il fluire della composizione obbedisce all'idea di imitazione della natura come processo e circolarità del tempo.

Gli strumenti sono sospesi su una nota pedale che si stringe e si allarga durante il percorso. Senza forzata 'modernità', «Non sacrificare mai l'unità alla novità. Non c'è niente di nuovo nella novità.», James Rosen.

ISABELLA BORDONI

ROBERTO PACI DALÒ



HA-NA,

PIC-NIC OF SENSE.

PROCESS 2.

DI E CON:

AKIO SUZUKI E

JUNKO WADA.

A sinistra:
Roberto Paci Dalò
in *Temporale*
Sotto:
Junko Wada

PIC-NIC OF SENSE

HA-NA

Asciutto e composto, capelli cortissimi e occhiali dorati sul volto rotondo incorniciato da una folta barba brizzolata, Akio Suzuki si aggira lentamente, misuratamente, tra i suoi 'oggetti parlanti' (cartoncini arrotolati, trasmettitori senza fili, ricevitori, carta strappata, palloncini), improvvisando, studiando e creando sulla scena i 'suoni' per i suoi intensi concerti/eventi 'per gesti e rumori'. E infatti, più che di suoni, si tratta a volte di fratture, fruscii e frequenze, contatti e percussioni della materia, rotture di ritmo, sibili come di sintetizzatore e onde tonali che l'artista modula e interpreta, amplifica o attenua incredibilmente con tutto il suo corpo, mani, piedi e persino sguardo, alla stregua di un sacerdote/attore immerso nelle masse d'aria di una foresta materica.

Le sue esibizioni, veri e propri happening scanditi da un coinvolgente crescendo mimico e sonoro, sono informate a due fondamentali principi creativi: 'tadori' (seguire, amplificare) e 'nagekake' (lasciare, proiettare). Sono concetti che riecheggiano la sonorità lenta e solenne del tradizionale gong buddista, cui Suzuki pure ammette di ispirarsi, nell'enfasi 'rituale' del suo rapporto tattile con il suono e con la materia: un rapporto vissuto e celebrato ogni

volta come un festoso incontro, o come una stupita scoperta.

Accompagnata dai suoi suoni strani, sottili e sibilanti, Junko Wada si esibisce danzando con uno stile personalissimo e ancestrale, costellato di movimenti sinuosi e fluttuanti condotti con un'estrema, affascinante lentezza.

Sia che si inarchi profondamente oppure strisci, ora uccello ora biscia; sia che ondeggi o resti immobile, ora donna sensuale ora bimba/bambola, conserva il suo volto candido a un'immobilità che evoca quella incantata, simbolica, e densamente comunicativa delle maschere Noh. A tratti ricorda pure i grumi di energia sprigionati dalla solenne 'ginnastica filosofica' orientale del Tai-Chi-Chuan. Di tale raffinata ascendenza Junko conserva (rielabora) la drammaticità lirica dei movimenti altamente stilizzati ed estremamente controllati, la perfezione squisita della creazione di una pura forma poetica che trova nel corpo il suo medium più efficace. Artisti puri, Akio e Junko sembrano aver felicemente risolto il problema dell' 'identità'. Né sembra che si possa ragionevolmente dubitare della 'specificità' della loro vena creativa.

DONATELLA TROTTA



27

RAVENNA DAKAR

ALBE

28

ALBE,
PRESENTAZIONE DEL
PROGETTO RAVENNA-DAKAR.
TAPPE PREVISTE:
LE DIECIMILA SOLITUDINI
(ITALIA, AUTUNNO 1989);
VIAGGIO
DELLE ALBE IN SENEGAL
(INVERNO '89-'90);
LINGUA VITA ALL'ALBERO
(ESTATE 1990).
MATERIALI TEATRALI,
LETTURE E DIBATTITI
SULLA COLLABORAZIONE
POLITICA E ARTISTICA
TRA DIVERSE ETNIE.
CON LE ALBE:
XADU GUI,
GRUPPO DI DANZA
TRADIZIONALE SENEGALESE;
HERRAHIMA DJAWABA,
DOCENTE DELLA FACOLTÀ
DI LETTERE E SCIENZE UMANE
ALL'UNIVERSITÀ DI DAKAR;
GIACOMO VERDE E
MUSICA POPOLARE ITALIANA;
LETTURE SULL'AFRICA
DA PETER BROOK E DI
RACCONTI TRADIZIONALI
SENEGALES.

Il sottosuolo romagnolo è africano, è un dato geologico che si rifà alla notte dei tempi, quando Europa e Africa erano attaccate, poi staccandosi, una zolla di terra africana ha veleggiato per il Mediterraneo e si è venuta a incastrare fra le nebbie europee. Ed è la Romagna questa terra. Noi abbiamo rivelato questa nazione ai nostri amici romagnoli in un progetto che si chiama appunto *Romagna mia*, e le loro facce in platea erano abbastanza perplesse, scure; poi invece da questa scoperta geologica noi abbiamo costruito insieme ad Abib, Ib e tre venditori ambulanti uno spettacolo che si chiama *Ruh: Romagna + Africa uguale*, che era uno spettacolo nel cui cuore c'era questa teoria, ma verificata scenicamente con facce bianche e facce nere, cuori bianchi e cuori neri. Da lì il percorso è andato avanti e *Siamo asini o pedanti* è il secondo lavoro fatto come Albe afro-romagnolo e prosegue con gli stessi temi di fondo del primo. Sono strane le reazioni della gente ai nostri spettacoli, perché c'è chi si diverte molto e chi rimane agghiacciato o straniato. E' un divertirsi sull'orrore che ci circonda tutti, perché parliamo di distruzione della natura e di rapina feroce da parte del nord del mondo appagato e sazio, ai danni di un sud del mondo affamato. E' una rapina incalcolabile sul piano

delle risorse naturali e anche delle risorse culturali. Quindi parliamo di cose tremende che sono però l'orizzonte di fine millennio. Lo facciamo con questa poetica che unisce gli opposti in scena, che concilia il bianco e il nero, il tragico e il comico, gli asini che parlano e che diventano sapienti, e gli arlecchini africani che vengono dalle valli di Bergamo, come vengono oggi dal Senegal.

MARCO MARTINELLI GABRIELI



LINGUA SCONFINATA



Il miracolo (e paradosso) dell'enigmistica, è di insegnare a conoscere le parole come se queste non significassero nulla. A volte conta la loro lunghezza, altre la divisione sillabica. Si gioca con le lettere che le compongono, e denudandole dal loro vestito d'insieme, le si riporta alla semplicità alfabetica, per ricomporle poi in nuove parole: la vertigine degli anagrammi è quella di non finire mai. L'acrostico è il demone delle coincidenze, il rebus quello delle figure. E anche nel caso dei cruciverba, il loro nome è definizioni, insieme di sotterfugi che tradiscono la supposta vocazione referenziale delle parole per ricondurle in pascoli ben recintati, suddivisi in 'orizzontale' e 'verticale'. Conosco una persona che un giorno, senza il minimo preavviso, mi ribaltò le frasi che stavo dicendo. E' curioso ammettere che non mi accorsi subito dello scherzo, ma che sentivo al mio interno una specie di regressione vertiginosa, che mi portava verso l'origine stessa dei processi che determinano le parole. Misterioso e pericoloso è il modo in cui le parole incarnano una lingua. Lingua che non è di significati ma di ritmi. La palestra dell'enigmista è un parterre interno al cervello dove le parole significano solo se stesse e allenano la loro vocazione sonora. La convinzione è che mai niente venga 'detto', ma tutto evocato. Perciò le parole come gesto, come estrema sollecitudine dell'animo a muovere quanto lo circonda. Si potrebbe parlare forse dell'Ariosto della lingua romanza, della sua intenzione a muovere i corpi con le sollecitazioni eterne della lingua. Una lingua che mescola, tramite il gesto, parola e carne, e in cui sia l'una che l'altra sono solo 'lingua', cioè l'assoluto di un'entità riconoscibile ma mai concreta. Ebbrezza e pentimento, e magia dell'enigmistica, mondo di simulazione dove l'entità della lingua si ambienta, vive un'esistenza atletica, mistica e profana: riserva e ghetto in cui si corrobora. La sezione intitolata *Lingua sconfinata* vorrebbe rispecchiare l'esistenza della lingua come suono del corpo. C'è una figura unica che, fuori dalla mondanità dell'attuale, ci permette di conoscere cose e persone attorno a noi, nella loro somiglianza e nella differenza: un'aura, una vibrazione, un'energia. E' l'utopia di un'unità degli esseri, dell'esistenza di un 'verbo' comune, in cui 'essere' e 'comunicare' sono sinonimi. Lasciamo da parte il senso e avviciniamoci alla comprensione. Ed è questo che probabilmente rende comune il lavoro di Diamanda Galas, Kazuo Ohno, Laibach, Gemelli Ruggeri, Giancarlo Cauteruccio e Giusto Pio, Giacomo Verde. Per prima cosa aver scelto il

campo dell'espressione piuttosto che quello dei linguaggi codificati. Esprimere un ascolto, un tentennamento, un balbettamento, piuttosto che un codice. Difficile trovare nel teatro espressione, poiché tutto è organizzazione. Ci sono testi che parlano di cose, e la recitazione è quanto di più spietato si possa trovare al mondo: l'incertezza non è ammessa. Ricordate l'enigmista e il suo folle e inutile cammino attraverso le parole che gli suonano in testa? Quell'esercizio inutile lo porta all'oblio e lì ascolta questa musica babelica: l'esuberanza della lingua nasce dalla perdita dell'obbligo di senso. Nessuno dei partecipanti a *Lingua sconfinata* è approdato a un codice. Valga per tutti la dichiarazione di Diamanda Galas che, giudicando i propri dischi inascoltabili e stupendosi che qualcuno li acquisti e li ascolti, dice di provare a cambiare stile ogni volta per non avere mai una propria collocazione di mercato. Oppure Kazuo Ohno che, distruggendo la tradizione di casta del teatro istituzionale giapponese che trova i suoi esempi più rigidi in Kabuki e Noh, ha aperto la strada di una danza, il Butoh, fatta per incarnare di volta in volta le dissonanze della storia, passando attraverso la tradizione, la rivolta antinucleare, il dissenso iconoclasta dello student power giapponese fino a forme di metafisica avanzata, o a evidenziare, con la sua forza di lingua rattrappita e concentrata, l'autismo dissipatorio del villaggio globale. Ed è una provocazione al mondo come istituzione, quella fatta dagli jugoslavi Laibach, che hanno scelto per nome quello dell'originaria Lubiana durante l'occupazione nazista. Tra ironia e grottesco lo spettacolo *Aldilà del Po* dei Gemelli Ruggeri per la regia di Roberto Cimetta. E' un'escursione nell'area fluviale, che è ritorno al mondo metafisico dei ricordi. La memoria come ultima possibilità di emersione dal rumore di fondo. Mentre Giacomo Verde isola le mani come esempio di sineddoche del corpo. Si racconta sempre tramite un'evidenziazione, che è il segno di qualcosa di fondamentale. Il paesaggio di luce e suoni di Giancarlo Cauteruccio e Giusto Pio è probabilmente una meta finale. Un giardino di notte; le pietre e gli arbusti, e trovare un posto d'estasi, dove il riposo sia assoluto. Ed è proprio questo il fine della *Lingua sconfinata*, dimenticare i codici, con il loro gioco di separazione e potere, e raggiungere finalmente lo stato assoluto (che comprende mobilità e immobilità al tempo stesso) di estasi.

DANIELE BROLLI

(Lingua sconfinata è dedicata idealmente a Georges Perec)

PICCOLO E GRANDE COSMO

KAZUO OHNO

30

KAZUO OHNO, WATER-LILIES NEL RINNOVAMENTO DELLE ARTI E DELLA CULTURA GIAPPONESE, LA DANZA BUTOH HA UNA SUA FUNZIONE DETERMINANTE: È DAL BUTOH CHE NASCE E SI DIRAMA UN PENSIERO DI SOVVERSIONE ANTITRADIZIONALISTA CHE, ANCORA OGGI SPINGE LE AUTORITÀ NIPPONICHE A EMARGINARE QUESTO MOVIMENTO, FINO A FARNE UN FENOMENO CHE SI DIFFONDE LIBERAMENTE IN EUROPA E CHE VIVE IN PATRIA DI NOTORIETÀ RIFLESSA. L'ANNO DI APPARIZIONE SI FA RISALIRE AL 1945 QUANDO, ALL'ETÀ DI TRENTANOVE ANNI, KAZUO OHNO DI RITORNO DAI FRONTI DELLA CINA E DELLA NUOVA GUINEA, INTRAPRESE LA SUA ATTIVITÀ INSCENANDO UNA DANZA POSTATOMICA, FATTA DI CONTRAZIONI, CONTORSIONI E RATTRAPPIAMENTI. LE SUE RAPPRESENTAZIONI AVEVANO GIÀ DI PER SÉ TITOLI MOLTO ESPLICITI: DISGUSTO PER LA CITTÀ, IL GRIDO DEL DIAVOLO, BUON DIO. L'ESPLOSIONE DEL BUTOH AVVENNE SOLO QUANDO APPARÌ A SORREGGERLO UNA FORTE VOLONTÀ POLITICA, CIOÈ IL '68. IN UNA FASE IN CUI IL TEATRO GIAPPONESE VIVEVA DELLE MEGA PRODUZIONI PRIVATE A REPERTORIO PREVALENTEMENTE KABUKI LA CUI UNICA NOVITÀ STAVA NELLA TRADUZIONE DI OPERE OCCIDENTALI, IL BUTOH DIVENNE L'ESPRESSIONE ARTISTICA DELLA RIBELLIONE, RIVOLTA VERSO IL RIGIDO DOGMATISMO DELLA CULTURA IMPERIALE.

Kazuo Ohno, uno dei fondatori del Butoh, è nato nel 1906 a Hakodate, in Hokkaido... nell'arcipelago giapponese è l'isola posta a nord. Nel 1929 vide la danzatrice spagnola La Argentina; fu un'esperienza che lo segnò in modo indelebile. Ohno studiò danza con Baku Ishii e in seguito con Takaya Eguchi, che aveva studiato danza in Germania con Mary Wigman. Fu così che esplorò influenze e ramificazioni di differenti culture. Europa, Giappone, America. Le dinamiche di questi scambi risalenti a più di cinquanta anni fa, sono ancora operanti e fruttuose.

Il 27 novembre arrivò, appena dopo le otto, all'appartamento dei danzatori Eiko e Koma, a Manhattan. In mezzo ai vapori del tè entra, esce e rientra il figlio di Ohno. Lui invece siede di fronte a me, al di là di un piccolo tavolo da cucina. Ha dei fogli davanti... stava scrivendo. Koma va avanti e indietro alle sue spalle, collaborando alla traduzione, facendogli lui stesso delle domande. Interviene anche Eiko.

Schechner: Quanti anni avevi quando hai iniziato a danzare?

Ohno: Trenta.

Koma: Come mai hai cominciato così tardi? Ohno: La danza era lì, in casa mia, sebbene da bambino io non abbia mai danzato. C'erano i musicisti girovaghi che suonavano in strada i loro strumenti tradizionali. Così ascoltavo musica tutto il tempo.

Schechner: A Yokohama?

Ohno: A Hakodate, in Hokkaido, la città dove crebbi. E' un grande porto. Lì ci sono il consolato americano e quello britannico. Era un posto dove ti imbattevi facilmente nella cultura occidentale.

Schechner: Incontrasti mai degli Ainu? (Sono discendenti della popolazione originaria del Giappone, la maggior parte di loro vive in Hokkaido.)

Ohno: Non ho incontrato nemmeno un Ainu a Hakodate. Ma quando fui arruolato nell'esercito, a ventun anni, c'era anche qualche Ainu. E finimmo per passare un sacco di tempo insieme.

Schechner: Hanno influenzato il tuo lavoro?

Ohno: No, non nei termini del lavoro scenico. Ma con gli Ainu parlavo del passato da mattina a sera. Fu mia madre ad avere una immensa influenza sulla mia vita. Era una persona piena di interessi. Amava la musica classica occidentale e la cucina occidentale, specie quella francese. E anche la letteratura francese... Maupassant. E Tolstoj e Lafcadio Hearn. Mi leggeva i racconti.

Koma: Hearn era il favorito di sua madre.

Ohno: Quando leggeva, mia madre era molto

eccitata. Leggeva con un gran dispiegamento di espressioni... il che mi stimolava tremendamente.

Schechner: Un'altra domanda sul nord del Giappone. Hai mai visto dei Namahage? (I Namahage sono giovani truccati e mascherati che vanno di porta in porta alla vigilia di Capodanno chiedendo sakè e flagellandosi.)

Ohno: Quando ero un ragazzino di dodici anni ci trasferimmo a Odate, vicino Akita. I Namahage erano molto noti lì, ma non li vidi mai. In realtà ho assorbito l'atmosfera Namahage, il concetto: bere sakè, portare grandi cappelli legati sotto il mento.

Schechner: Quando hai incominciato a indossare dei vestiti durante le rappresentazioni?

Ohno: Nel 1949, nel mio primo spettacolo. Ero influenzato da un poema di Rilke... "Fiore, fiore, sboccia dunque... in estate sarà grande la messe".

Koma: Non credo abbia mai indossato una calzamaglia.

Schechner: Quando concepisti *My Mother*?

Ohno: Nel 1981.

Schechner: Come determini una coreografia? Prendi e cominci a danzare, o cosa?

Ohno: La Argentina, per esempio. Quando vidi la sua danza, capii che si trattava della Creazione. Credetti nel suo desiderio di assorbire vita. La sua danza parlava della creazione sebbene lei fosse parte della vita. Imparai da lei a vivere al massimo ogni giorno. Lei è il mio maestro.

Koma: E' andato fuori tema? Volevi sapere



come compone, non le sue influenze spirituali...

Schechner: Come concepisce i gesti, i movimenti... cosa vedono gli spettatori quando guardano Kazuo Ohno danzare?

Koma: Sensai (maestro), quest'uomo è un regista teatrale. Capisce che ci sono delle influenze spirituali ma...

Ohno: Certo, sì. Mia madre fu il mio regista. Era a lei che pensavo. Il motivo conduttore di *My Mother* proviene da ciò che pensavo di aver fatto nel ventre di mia madre. Ero in lei... cosa ci facevo lì? Poi arrivò il costume... e il modo di indossarlo. Sento che il costume è il cosmo. Devo indossare il cosmo e muovermi dentro di esso. L'altro motivo sono i gatti. Ne ho studiato i movimenti e ho osservato i loro ritratti. Anche nei ritratti puoi cogliere un certo tipo di movimento (Ohno esibisce un movimento felino, con la faccia e le mani: si sfrega il naso sulla zampa abbandonata e rovescia la testa).

Schechner: Ma quando hai afferrato il motivo... lo provi a lungo? O lo ripeti solo davanti al pubblico?

Ohno: In principio c'è un cosmo piccolo. Non è nelle mie intenzioni fare una pantomima o un'imitazione. Devo far uso del mio rapporto con il cosmo come di una motivazione. Io danzo nel punto dove il grande cosmo incontra il piccolo cosmo. Sto in piedi nel grande cosmo e, ovunque la mia mano diriga, là è il piccolo cosmo. Intuisco il luogo di passaggio.

Schechner: Ma provi?

Ohno: Sono movimenti consapevoli che non provo. E' nel cuore e nella mente, seduto a scrivere, che provo ogni giorno. Così: (Ohno mostra una madre che tiene il figlio per mano). Rispetto il modo di lavorare provando ma per quanto riguarda la questione del ventre materno, non ce n'è nessun bisogno. E' una mia esperienza. Quotidianamente, il giorno intero,

me ne sto seduto, cerco di ricordare. Ricordo quello che fece mia madre... qualche grande sensazione che proviene da lei. Ma poi quando torno a pensarci, è come se il mondo stesse crollando. Penso finché riesco a capire... poi tutto questo diviene una tecnica sul palco, non una tecnica di danza ma qualcosa di mio. Non è simile a provare? E al tempo stesso improvviso. Vivo provando.

Schechner: Quando rappresenti *La Argentina* o *My Mother* o *Dead Sea*, sono la stessa cosa ogni sera o cambiano secondo quello che senti?

Ohno: Cambiano. La struttura, l'intelaiatura... non si modificano. Ma nei particolari cerco di compiere una nuova esperienza ogni sera. E' un fuoco che arde, e se non sento questo fuoco, non posso far nulla. Lo faccio in maniera differente ogni sera: come posso bruciare? Se non ardo, come potrei essere sollecitato? Devo essere stimolato per poter... Esperienze nuove non comportano nuovi passi o nuovi gesti. Sebbene abbia ormai settantanove anni, sento di avere ancora delle occasioni di crescita.

Schechner: Quando hai cominciato a recitare con tuo figlio?

Ohno: Nel 1959 con *The Old Man and the Sea*.

Koma: Lui faceva il vecchio e suo figlio il mare.

Schechner: Hai mai recitato con qualcun'altro... in qualche pièce collettiva?

Ohno: Ai vecchi tempi. Feci *O-zen* con cinque allievi. Ma costituisco gruppi di danza molto raramente. Ho quattro o cinque allievi con cui danzo, ma non penso sia un'attività collettiva... mi sembra come danzassi io solo... mi vedo in loro. Vedo me, quando loro danzano.

Eiko: Danzava già prima della guerra, giovanissimo. Poi nei primi anni '60 danzò con molti dell'avanguardia, con Tatsumi Hijikata (uno dei fondatori del Butoh), e con pittori e musicisti, ma era differente.

Schechner: Pensavo che avesse danzato per la prima volta nel 1949.

Eiko: La sua prima opera. Ma come studente fece alcune piccole cose.

Schechner: Era danza occidentale o giapponese?

Koma: Sensai, prima della tua opera hai danzato con Eguchi?

Ohno: Una o due volte come parte di un gruppo.

Koma: Ha fatto delle esperienze con la Compagnia di danza moderna di Eguchi, ma si trattava di cose trascurabili.

Schechner: Quanto sei rimasto nella Compagnia di Eguchi?

Ohno: Due anni e mezzo prima della guerra e altrettanto dopo. In realtà ero così bravo che, sebbene rimasi con loro per cinque anni, tra-

31

scorsi come studente non più di sei mesi. Dopo-diché divenni assistente-insegnante nello studio di Eguchi-san. Ma nei quattro anni restanti insegnai secondo il mio stile personale. Questo non lo dico per screditare Eguchi-san. Quando ritornò dalla Germania e vidi il suo spettacolo 'solo', pensai che fosse meraviglioso. Ancora adesso lo ricordo vividamente.

Schechner: Hai visto Pina Bausch?

Ohno: Una volta a Wuppertal. Ha una tecnica forte, ma il contenuto sessuale della sua danza non mi colpì. Credo che il sesso sia connesso con il dolore di vivere. E non colsi nessuna relazione nel suo lavoro tra dolore e vita. Così rimasi indifferente.

Schechner: Cosa ne pensi del lavoro di Tadashi Suzuki?

Ohno: Ho visto solo una volta il suo lavoro in TV. Ho intuito come costruiva i suoi pezzi... la struttura e la direzione erano buone. Ma ho sentito che gli attori non erano vivi, erano come robot, come se stessero eseguendo degli ordini militari. Solo Kayaki Shiriashi ha una grande personalità, e si sente.

Schechner: La gente ti associa al Butoh. Come ti poni nei riguardi dell'attuale pratica del Butoh? Come ti consideri in relazione all'intera faccenda?

Ohno: Sono molto giovani e ce n'è una quantità. Non posso dire loro cosa fare e cosa no. Posso solo mostrare la mia danza, quello che faccio io. Non parlo loro, né li guido. Io sono al massimo delle mie potenzialità quando danzo. Voglio che loro mi guardino danzare. Qualsiasi cosa vogliano apprendere da me possono farlo. Mi sento pronto a dare anche se sento che non sono capaci di apprendere tutto.

Schechner: Cos'è che non apprendono?

Eiko: Sente di essere sempre pronto a dare se qualcuno viene a chiedere, cosa che di rado accade. Vorrebbe che i gruppi Butoh fossero umili. Non gli importa nulla di grandiose 'rappresentazioni'. Tutto quello che gli interessa vedere sono piccole cose vere.

Schechner: Nella tua scuola di Yokohama, come insegni?

Ohno: I primi trenta minuti parlo. Le lezioni durano circa due ore. Poi possono danzare su quello di cui ho parlato o estrarre un motivo da un racconto... o qualsiasi altra cosa vogliano. Non do mai nessuna indicazione che il piede debba stare così o la mano così.

Schechner: Cosa indossano i tuoi allievi?

Ohno: Alcuni costumi, altri no. Talvolta danzano con la musica, altre no.

Schechner: Di che tipo?

Ohno: Classica, jazz, kabuki...qualsiasi cosa. Anche se una persona arriva da un paese stra-

niero, posso metterla in un costume giapponese e suonargli della musica kabuki. Può farlo, può danzare.

Schechner: Trovi qualche somiglianza tra il tuo lavoro e il Kabuki? Non nei costumi o nella mimica ma nell'approccio di base...

Ohno: Il prossimo anno, ho intenzione di indossare un tradizionale onagatta kabuki con parucca, trucco e tutto il resto.

Koma: Vuol fare la *Witchdance* della Wigman. Ohno: Il costume lo fa il numero uno degli stilisti kabuki: Kyama Matzochi. Si ispirerà a un fiore di ciliegio.

Koma: Ma la coreografia sarà quella della Wigman.

Schechner: Come fai a conoscere i movimenti?

Ohno: Ho visto il film. Nel Kabuki oggi giorno molti attori sono incollati a uno stile... ma può darsi che tra due anni qualche attore kabuki venga influenzato dal mio lavoro. Adesso come adesso non è che ci siano molte nuove coreografie kabuki. Recitano all'interno del loro mondo. Mentre dovrebbero avvicinarsi a nuovi concetti e motivi. Se non lo faranno il Kabuki avrà ancora vita breve. Quando vedo uno spettacolo vorrei che gli spettatori dicessero, «sono così felice di essere vivo. Guardarlo mi trasmette un'energia che mi spinge avanti».

Schechner: Un'ultima domanda. Quando termina uno spettacolo, uno dove senti di aver sollecitato qualcosa dentro di te, cosa fai? Come ti plachi?

(Ohno si assesta sulla seggiola, senza spostarla. Poi il riso irrompe nella stanza.)

Ohno: Io non mi placo mai. Un buono spettacolo è come andare dal dottore e prendere la medicina giusta. Mi sento enormemente bene. Koma: A dire il vero mi sembra sempre eccitato a quel modo.

Ohno: In prossimità degli ottanta anni non esistono più 'palcoscenico' e 'vita di tutti i giorni'.

Schechner: Il tuo corpo è meraviglioso, così flessibile. Quando invecchia, la gente si secca, spesso diviene rigida e fragile. Tu invece sei fluido nei movimenti. Qual'è il segreto?

Ohno: Mi tengo sotto pressione di continuo. (Mostra i fogli su cui stava lavorando per l'intervista.) Anche stamattina stavo pensando intensamente agli spettacoli che farò in giro per il mondo. La vita è senza fine. Se rileggo quello che ho scritto prima, mi vengono nuove idee. Ogni cosa conduce a un'altra. Lavoro sempre. Veglio così intensamente che il mio corpo si scioglie e si rilassa. Ricordo. Poi dimentico. Perciò scrivo tutto.

RICHARD SCHECHNER
(tratto da un'intervista del 1985)

THE MASQUE OF THE RED DEATH

DIAMANDA GALAS

DIAMANDA GALAS,
THE MASQUE OF THE RED DEATH.
DIRETTORE DEL SUONO:
JOSEPH HORNOF.
DIRETTORE LUCI:
SIMON SIDI.
MONITORAGGIO:
IAN DOOBIE.



Che si tratti di musica, nel senso normalmente attribuito al termine, è molto discutibile. Che Diamanda Galas esprima una forza sonora invece è la realtà dei fatti. Nata e cresciuta in California da immigrati greci («Il mio carattere e la mia educazione sono impregnati di cultura greca, perché un padre greco espatriato

ha una tendenza irresistibile a sentirsi un patriarca, orgoglioso delle proprie origini. La famiglia greca è come la tragedia greca») ha studiato pianoforte e violino in conservatorio. Ma i rigori dell'educazione musicale hanno subito scatenato in lei un interesse per l'urlo, il grido, il rumore, il potere della voce nella sua forma di comunicazione non verbale. Dal cantante d'opera Frank Kelly ha preso lezioni di 'belcanto' per ben nove anni, raggiungendo la completa padronanza delle più svariate e complesse tecniche musicali. Le prime esperienze artistiche le ha fatte nell'ambito del 'Living Theatre', con rappresentazioni in istituti psichiatrici e manicomi. Era il 1974, e qualche critico la identificava già come una 'maniacca schizofrenica posseduta dall'idea del suicidio'. In seguito, utilizzando brani dell'Antico Testamento, poesie di Baudelaire, Nerval e Corbiere, nonché testi realizzati da lei stessa in latino e greco antico, Diamanda Galas ha inciso una trilogia intitolata *The Pest Mess*, in cui si occupa in maniera spietatamente esplicita e dolorosa («Cerco di esprimere i pensieri di uno che agonizza») dell'AIDS e più in generale dell'importanza sociale di concetti come 'contagio', 'malattia', 'morte'.

Al centro della mia attenzione c'è la tecnica. Ero schiava dello sforzo di migliorare costantemente la mia capacità di controllo del canto. C'era una serie infinita di esercizi... se uno vuole raggiungere l'estremo, deve autodisciplinarsi severamente, sottoporsi a un training che tenga sempre in esercizio la voce. Conosco circa quattrocento variazioni vocali, che combinate assieme danno risultati sorprendenti. Senza un allenamento continuo ne perderei l'uso. Io non faccio del Rock'n Roll, dove tutt'al più si arriva a parlare di droga. E' in atto un eccidio. L'AIDS è stato introdotto artificialmente per eliminare alcune componenti sociali. Negli Stati Uniti è in corso una spietata caccia alle streghe e i cosiddetti soggetti a rischio vivono sotto costante minaccia. Odio le categorie, rappresentano la morte, il confine di ciò che può essere fatto. Certo, incido dischi, è molto facile parlare immediatamente di musica. Ma la mia voce, la 'musica' che genera è un profondo senso di onestà. Quando canto sono in estasi, è come se un altro mondo si impadronisse di me. Sono in un certo senso più di me, oltre la mia persona. Lo stato in cui mi trovo è assolutamente reale, allo stesso modo in cui si è posseduti dalla luce, dal dolore, da tutto ciò che si prova, e per questo forse è ancora più spaventoso.

DIAMANDA GALAS

SIMPATY FOR THE DEVIL

LAIBACH

34 LAIBACH,
SIMPATY FOR THE DEVIL

Il nome del gruppo è quello con cui venne ribattezzata Lubiana durante l'occupazione nazista. I suoni che erompono dai loro pezzi mescolano sacro e profano: una voce stentorea e marziale su un supporto di sonorità dure, a volte connotate rumoristicamente, che si avventurano alla riscrittura di ritmi disco o vecchie melodie. C'è un tono terribile, blasfemo, che percorre come pericoloso avvertimento tutto ciò che i Laibach affrontano. La scelta di un aspetto truce e provocatorio, con parossismi paramilitari, li ha portati a divenire in Jugoslavia un fenomeno sociale scomodo. La formazione ha iniziato l'attività a Trbovlje, nella Jugoslavia del nord, e si è esibita per la prima volta dal vivo nel 1982; un anno più tardi, ha intrapreso una tournée nell'Europa suonando sia in oriente che in occidente e diventando in breve una cult band. Sempre in quegli anni i Laibach davano vita a Lubiana al movimento artistico della 'Neue Slowenische Kunst'. Nel 1986 i Laibach hanno suonato per due settimane al teatro Saddlers Wells di Londra, eseguendo dal vivo la colonna

sonora di uno spettacolo di danza di Michael Clark. L'attività della 'Neue Slowenische Kunst', con una tensione artistica rigorosa, che oscilla tra il concettuale e il citazionismo, si addentra nei territori di teatro, pittura, grafica, design, filosofia e architettura. Il movimento ha prodotto una sorta di gigantesca opera riassuntiva, più di trenta attori in scena, cani poliziotto, scenografie e citazioni, andata in scena anche a Londra nell'ambito dell'International Theatre Festival. La produzione, intitolata *Baptism*, basata su un intreccio teatrale, musicale e videocinematografico aveva come colonna sonora portante i brani musicali dei Laibach. Le più recenti esibizioni dal vivo del gruppo si sono aperte con l'apparizione sul palco del loro anziano autista, impegnato a colpire, per circa dieci minuti, un blocco di legno con un'ascia. Le proiezioni che accompagnano il ritmo ossessivo dei brani sono in bianco e nero, dalla grana vistosa, così da produrre un effetto straniante, come se si trattasse di immagini in animazione.

VIC MACDONALD



PAROLE DI PIETRA

CAUTERUCCIO E GIUSTO PIO

GRUPPO DI RICERCA
MULTIMEDIA KRYPTON,
PAROLE DI PIETRA,
AMBIENTE VIDEO LASER DI
GIANCARLO CAUTERUCCIO,
MUSICHE ORIGINALI:
GIUSTO PIO,
REGISTRAZIONI MUSICALI:
DISCHI VOLANTI S.R.L., THIENE,
SISTEMA LASER:
EUROLASER, ROMA.

Parole di pietra è un'opera sottovoce pensata per uno spazio silenzioso. Silenzioso perché si trova fuori dal tracciato degli avvenimenti del festival, poi perché a raggiungerlo ci si accorge di essere proprio nel luogo più alto della città, nel punto in cui l'orizzonte è veramente chiaro, un punto di osservazione che spinge lo sguardo lontano per favorire un necessario stato di contemplazione.

Lo spazio del Convento che domina Santarcangelo vive in uno stato di riposo panoramico, che già qualsiasi intervento sembra disturbarne la quiete. Per questo il nostro lavoro ispirato alle pietre (e qui di pietre murate ce ne sono tante), è la scoperta di una semplicità che si rivela in pochi elementi essenziali, pensati in armonia con il luogo. Da un po' di tempo stiamo cercando il silenzio, sentiamo che c'è troppo rumore intorno. Abbiamo bisogno di sintonizzarci con la natura, di osservarla più da vicino, di ascoltarne il respiro.

Parole di pietra è un ambiente-video laser strutturato in base alle specificità del luogo nel quale

una linea di luce laser, che si insinua in un tracciato di pietre (immobili come guardiani silenti), indica il percorso di un viaggio di percezioni minimali, scandito da un suono che si avventura dolcemente nello spazio e suggerisce il cammino fino all'origine della luce. In quel punto si apre uno slargo che diventa una zona di sosta disegnata da parole di luce incise sulla pietra secondo una geometria che sposta gli sguardi per un attimo verso l'orizzonte. Qui il paesaggio e l'orizzonte entrano in gioco inevitabilmente ma gli sguardi si impigliano in un luogo magico dove tra l'erba e i cespugli affiorano le pietre di luce (video).

Le pietre (elettroniche) emettono una vibrazione inconsueta per dialogare con un complesso ambiente sonoro che traccia il disegno continuo del luogo e restituisce un'armonia totale. Nel punto più alto di Santarcangelo, nel fragore della notte le pietre aprono il loro teatro, a noi il compito di imparare ad ascoltarle.

GIANCARLO CAUTERUCCIO



S. Arcangelo di Romagna - Convento dei Cappuccini

ALDILÀ DEL PO

I GEMELLI RUGGERI

36

I GEMELLI RUGGERI,

ALDILÀ DEL PO.

DEDICATO A

ROBERTO CIMETTA.

DI E CON:

I GEMELLI RUGGERI

(LUCIANO MANZALINI ED

ERALDO TURRA).

ALLESTIMENTO SCENICO:

DANTE FERRARI.

REDA:

ROBERTO CIMETTA.

PRODUZIONE

COOP. IL GUASCO-ITC.

E' la ripresa di uno spettacolo del 1982 che narra la scampagnata di due ingenui cittadini metropolitani nel delta del Po. Scoprono l'ambiente pieno di surreali magie, una terra densa di suggestioni oniriche. Aldilà del Po, appunto. Un week-end a caccia di farfalle si trasforma all'improvviso in una situazione di incubi regressivi dove, tra l'altro, dal ventre di una mucca che parla inglese fuoriescono melodie d'archi, dove le piante si trasformano in microfoni da Festival di Sanremo...

Noi siamo nati come mimi e poi, piano piano, come i bambini abbiamo cominciato a camminare, cioè a parlare. La battuta però ci spaventa quando si esprime nei termini della barzelletta. Come nel caso di Gino Bramieri e Walter Chiari, loro raccontavano barzellette. Tognazzi e

Vianello in qualche modo le teatralizzavano. La differenza era tra raccontare e fare. Così nel nostro gramelot di Croda le battute non possono diventare delle barzellette. Ed è anche vero che si tratta di un piccolo escamotage per nasconderci, per non parlare. In definitiva la nostra è una sonorizzazione del gesto. E' da *Aldilà del Po* che abbiamo imparato a lavorare con un regista. Noi volevamo fare uno spettacolo. Roberto Cimetta ci ha aiutato a farlo. Lo ha portato in scena, gli ha dato un corpo. Sebbene il materiale fosse quasi esclusivamente nostro, fu l'assemblaggio che lui fece dei diversi momenti a farlo diventare uno spettacolo...

LUCIANO MANZALINI

ERALDO TURRA



TELE RACCONTI

GIACOMO VERDE

GIACOMO VERDE,

MAKING A MYSTERY

TELERACCONTO DI E CON:

GIACOMO VERDE.

GIALLO MARE MINIMAL TEATRO,

INTO IL RIVEL.

TELERACCONTO CON

VANIA PUCCI.

GIACOMO VERDE,

TELECATINIA.

VIDEOINSTALLAZIONE

DEDICATA A

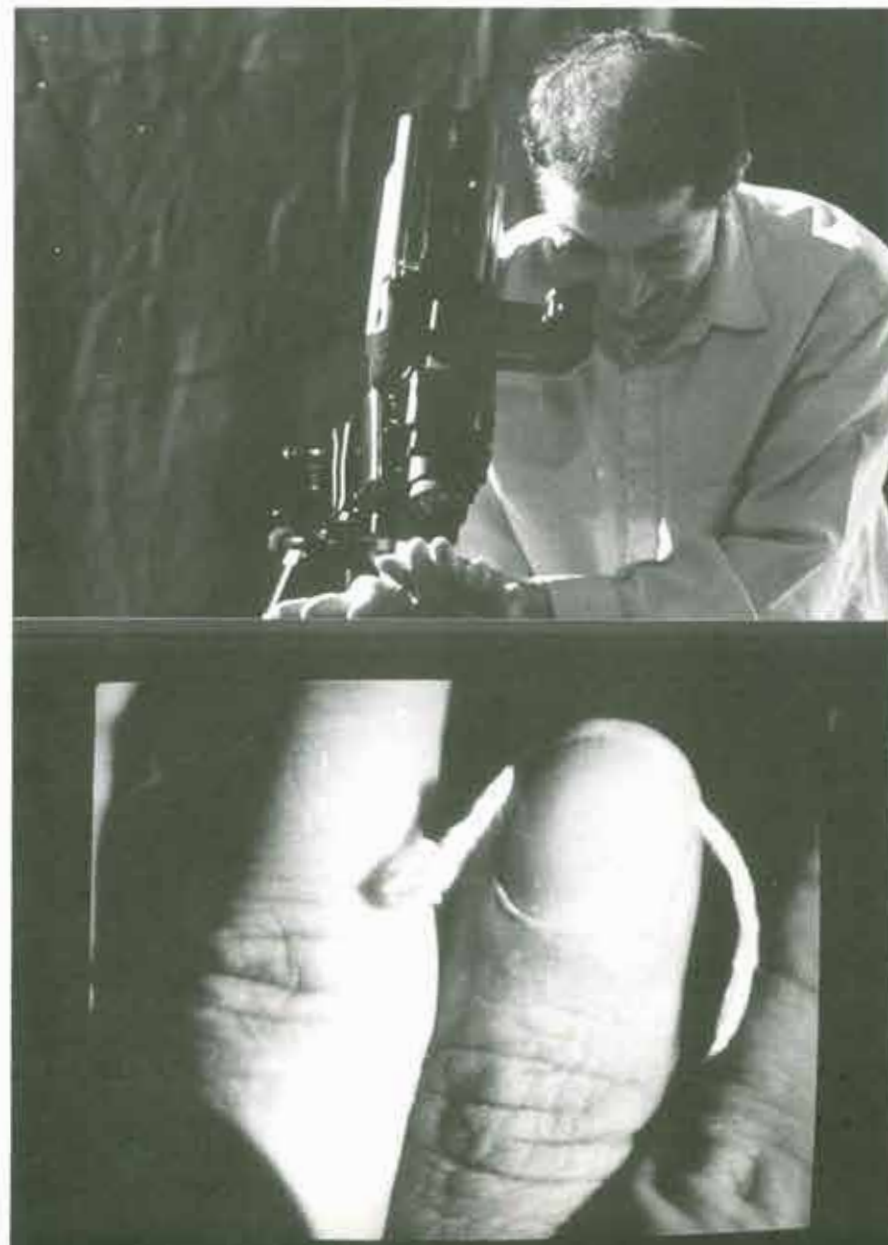
RENÉ MAGRITTE.

La fiaba di Hansel e Gretel diviene un teleracconto sospeso, in tempo reale, tra una telecamera che riprende e un monitor che trasmette. Le mani, strumento di sensibilità percettiva e di espressione, incarnano le vicende, divengono la purezza assoluta della narrazione. Una storia televisiva che cancella la freddezza del mezzo per inoltrarsi nello spazio ideale del racconto.

Il tele-racconto può definirsi come un nuovo genere di narrazione-performance, che coniuga il 'microteatro' con la televisione, l'attore con il video, lo spazio-tempo reale con 'l'irrealtà' elettronica. Anche per questo si è scelto di raccontare fiabe, invece di giocare solo nuove formule estetiche. Per confrontarsi, nella narrazione, direttamente con certi 'archetipi dell'irreale'.

La tele-cattedra (dedicata al Prof. Magritte) è una video-installazione sul rapporto tra parole e immagini, tra realtà visiva e realtà televisiva: una sorta di 'primo passo' per una nuova alfabetizzazione elettronica dei nostri cinque sensi. Tutto su di una cattedra in un'aula. La televisione trasmette una noce con la scritta 'questa non è una noce'. Ma il 'non' è scritto sopra il vetro-schermo TV. Di fianco una telecamera riprende una noce con la scritta 'questa è una noce'. L'immagine televisiva che sembra trasmessa in diretta è in realtà registrata ma questo è relativamente importante. Importante è la domanda: perché 'questa non è una noce'? Non è concettuale ma forse zen.

GIACOMO VERDE



37

LE RADICI DELLA LINGUA

38 **LE RADICI DELLA LINGUA:**
GIANNI FUCCI E
GLI ALBERI DELLA MEMORIA;
DANIELE RENATI E
UNA CAMIONABILE DI LINGUE
EUROPEE DALL'EMILIA
ALL'IRLANDA;
SEVERINO CELATI E
I NARRATORI QUOTIDIANI;
ALDO BUSI E
LA VITA STANDARD DI
UN VENDITORE PROVVISORIO
DI COLLANT;
SANDRO VERONESI E
LA LINGUA TOSCANA.

Lo dicono i libri di storia (...), i macedoni hanno marciato per tanti anni che non si può sapere quanti. E han traversato tutti i popoli immaginabili, le montagne e i deserti; ogni tanto facendo la guerra e ogni tanto fermandosi a riposare in mezzo a genti sconosciute dai costumi inverosimili. E andavano sempre più verso levante. Io credo anche che sposassero ogni tanto le donne che incontravano lungo la strada; e senza volere imparavano le frasi del luogo, per poter chiacchierare di notte e capire i discorsi d'amore.

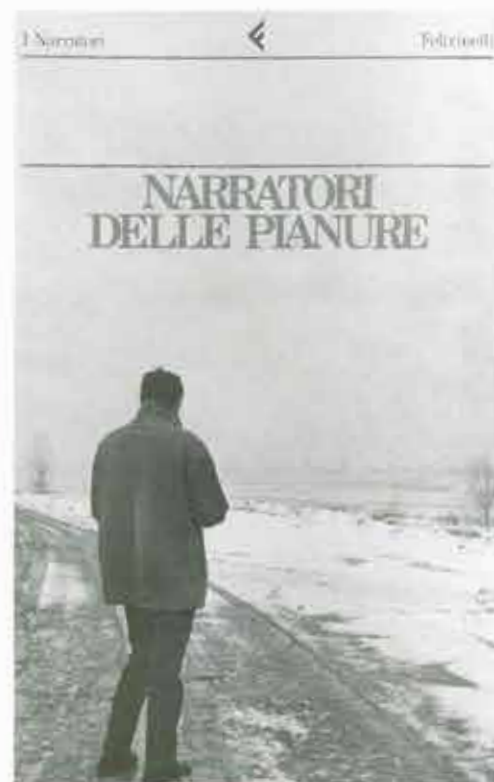
Finché dovevano partire di nuovo.
da *Il poema dei lunatici*
di Ermanno Cavazzoni

L'idea che vagando per una terra se ne possano ascoltare le voci, essudate simili a umori di un vasto corpo, sembra essere ormai legata a un esoterismo mitologico o alle latenze spirituali

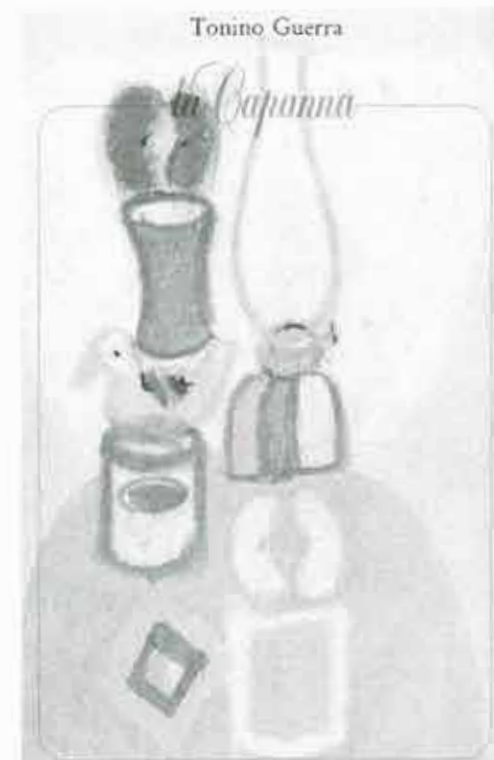
che procede per livelli di codificazione, verso una complessità di competenze che, riunite idealmente, formano un assoluto visibile, un onniscente laico analogo a quello religioso. I linguaggi specializzati, sotto la parvenza di un'appropriatezza di carattere tecnico-professionale, hanno valicato in epoca post-industriale la soglia di accesso. Ogni tipo di pidgin linguistico diviene segno di emarginazione dai centri di potere e la sintassi viene intesa come barriera difensiva contro un'oralità testuale. Le comunità di potere sono asserragliate in logiche di appropriatezza discriminanti, tagliando fuori le incertezze e la panoramicità del racconto del mondo, dell'oralità del racconto quotidiano, entrando in una terra di simulazione non lontana da quella immaginata in alcuni dei romanzi di Philip K. Dick. E' il regime interattivo, in cui viene privilegiato il modello di un certo tipo di racconto anglosassone, fatto di oggetti di con-



narrate dalla tragedia classica. I nostri segni epocali sono quelli di un dire astratto, privo di colore e di sugo. La parola si è allontanata dalla sua valenza di boccone per farsi sintetica. Perciò a una lingua che attecchiva, che si insinuava nelle profondità terrene per germogliare alla luce, se n'è sostituita una galleggiante, sterile, fatta di nebbia, che è una porzione di nulla. Rispecchia la struttura di un ordine di potere



sumo e segni di status. Non si parla più per il parlare in sé, ma per ottenere qualcosa. Perdere la lingua dei luoghi può essere, rileggendo il brano di Cavazzoni, perdere la possibilità di un incontro, di cose da dirsi, sussurrare a livello d'uomo, fuori da qualsiasi riflesso di palinsesti mediologici. D'altra parte il parlare in sé riporta il tempo alla stabilità di una costellazione, disseminata di gesti e racconti che non



hanno altra motivazione che quella di esistere per dei moti sentimentali, al contrario del linguaggio che si esaurisce in un fine.

Con la forza di una constatazione, che costeggia il silenzio, Gianni Celati ha avvertito in questi anni l'esistenza di uno stato del mondo in cui l'arroganza dei valori estetici, e della loro passione per il giudizio, viene annullata da una percezione del paesaggio, in cui i luoghi e chi li abita sono connaturati. E' il mondo dell'etica e dei suoi narratori naturali: le persone. E si può sospettare che quando si può (o si vuole) distinguere tra lo stile e il contenuto, esista qualcosa di superfluo.

Raffaello Baldini (in una dichiarazione pubblicata sulla rivista *Poesia* nel 1988) afferma di avere la sensazione, l'idea, che il dialetto, pur essendo una lingua che va sparendo di generazione in generazione, venga comunque capito dalle persone del luogo. Come dire che quelle sonorità crescono dalla terra, non sono solo la formalizzazione di un senso, ma l'espressione di una naturale telepatia delle cose.

Tonino Guerra, Raffaello Baldini e Gianni Fucci sono alcuni dei più conosciuti poeti romagnoli che scrivono in dialetto. Fucci, tra loro, è quello che più degli altri utilizza forme e parole ormai scomparse anche dallo stesso uso dialettale e sconosciute ai più. Sempre Baldini, diceva che il dialetto sta imparando l'italiano, si sta traducendo. Ma se la realtà di questa lingua è di appartenere ai luoghi, con la sua standardizzazione scompaiono anche gli oggetti e i gesti che designa. Non si tratta certo di una passione archeologica, né di rivendicazioni tradizionalistiche, ma c'è sotto come il sospetto che con i nomi per chiamarle, se ne vada anche la capacità di usare alcune delle cose che ci circondano, per sprofondare in un regime di omologazione. Viceversa, una lingua di scrittura che afferma l'esistenza di una nuova classe sociale, che esplora i modi contemporanei, in cui i corpi si incrociano con il territorio che abitano, è quello

Gianni Fucci
Èlbar
dla memòria

Introduzione di Franco Brevini



MAGGIORI EDITORE



di Aldo Busi. La perdita del pudore, l'affermazione partecipe di piccole mitologie quotidiane che aspirano a una disillusione, sono la sua denuncia di un accecamento sociale. Esiste un'umanità patetica fatta di racconti a occhi chiusi, di parole inevitabili, di una perdizione in un territorio fittizio come quello della pianura padana. Così la lingua va oltre il dialetto e, parafrasando Alberto Moravia a proposito di Tozzi, attinge alla voce viva di un parlato che, oltre che dialettale, è anche psicologico. E la visione del mondo che viene proposta dalla società in cui lo scrittore vive, è ribaltata e interpretata da una lingua torrida e copiosa.

BORIS VANI

MIRACOLO DELLA ROSA

DANIO MANFREDINI

DANIO MANFREDINI,
MIRACOLO DELLA ROSA.
ISPIRATO AL ROMANZO DI
JEAN GENET.
ELABORAZIONE DEL SOGGETTO,
SERIA E INTERPRETAZIONI:
DANIO MANFREDINI.
COLLABORAZIONE:
ANDREA MAZZA.
PRODUZIONE
OUT OFF, MILANO.

«I soli, le aurore, la rugiada, la brezza, un fiore cose indifferenti: perchè sono ornamento dell'altro mondo e per mezzo loro noi sentivamo l'esistenza del vostro mondo e la sua lontananza.», Jean Genet *Miracolo della rosa*. Annotavo delle situazioni, incontravo qualche spunto nel lavoro di preparazione attoriale, mi interessava un pezzo cantato, una musica, creavo una danza, ero attirato da un testo, una poesia...così si è andato formando questo lavoro: mettendo in scena tutto ciò che per casualità ha bussato alla stessa porta. Vivo nel caos di queste forze che irrompono nella scena e pretendono in essa di trovare una vita, un ordine... Mi guida il profumo che inseguo tra le righe del romanzo: quello delle ghirlande di rose che cingevano i polsi, le caviglie, e la testa dei condannati a morte...Lo spettacolo è un canto parallelo a quello di Genet.

DANIO MANFREDINI



BABELE NUMERO 90

TRADIMENTI INCIDENTALI

TRADIMENTI INCIDENTALI,
BABELE N° 90 VERSO L'INFINITO
RECITANDO SOTTO
LA GHIGLIOTTINA VERA
DELL'INFINITO VERSO.
ISPIRATO ALLA
RIVOLUZIONE FRANCESE.
E I CORI:
PAOLO LIBERATI.
PRODUZIONE
TRADIMENTI INCIDENTALI E
FONDAZIONE D'ARTE DÉJEUNER
SUR L'HERBE.

Vedrai, vedrai verde e allora salirai dalla mia parte piantate gli anni e non soltanto i semi. «E all'interno degli occhi chiusi/chiudere un'altra volta/ gli occhi/ così anche le pietre sono vive.../ ...stare in mezzo ai colori/ mentre ad occhi dipinti/a braccia tese indietro/ elegia il tuffo nella torre/ fermando gli attimi ripidi/ «nell'antica luce delle maree»/ franando l'aria/ da qui germoglieranno baci/ lunghi quanto un giorno/ e luccicanze d'occhi/ dalle mille pupille/ come lenticchie prensili/ primule d'aurora/ presto i mille colori dell'anima/ torneranno appesi al sole/ e un solo modo tornerà/ su questo prato/ ora/ che tutti gli intrecci sono fatti. Evento teatrale numerato con il metodo Fibonacci, come prova d'amore verso la propria idea di Teatro d'Arte dell'Antivedere, di pensare cioè il Teatro come accadimento d'Arte, di Poesia e di Vita.

Fino a rischiare seriamente la testa sulla scena e senza trucco stabilire con la vita vera un rapporto di taglio e legame. Come il germogliare a vista d'occhio di un ritaglio quadrato o di una goccia di prato. Rapporto epistolare con lo spettatore al quale vengono spediti messaggi d'amore simbolici coniugati all'emozione. «Vorrei spedirti luce, abiti d'acqua e palmi d'acquarello.»

PAOLO LIBERATI

E' Hölderlin a dirci cos'è la solitarietà. Distinguendola dalla solitudine, che è invece uno stato di abbandono e di perdita. La solitarietà sta all'essere uno diverso dall'altro, a un operare secondo logiche non condivisibili; ma non significa isolamento. Come le stelle nel cielo, solitarie e distanti milioni di anni luce le une dalle altre, eppure in relazione tra loro. Senza contare che ogni sguardo può abbracciarle e ricavare infiniti messaggi. La solitarietà è oggi più che mai la condizione dell'artista teatrale. Senza languori romantici. E' una condizione anche brutta: il solitario subisce continui agguati dell'egoismo, del solipsismo, insomma di un disinteresse per gli altri o di una concentrazione allucinata sui propri bisogni. E' al confine della solitudine. È una condizione. Dunque occorre anzitutto riconoscerla. Poi lavorarci. Ma se non è la condizione di alcuni, bensì di tutti, ha senso intitolare una sezione del festival? Sì. Perché questa sezione ha il compito di segnalare agli spettatori intelligenti e agli stessi addetti ai lavori l'opera di artisti particolarmente sfavoriti, fino a oggi, dall'essere dei solitari anziché degli iscritti a qualche categoria all'ordine del giorno, o magari degli 'emergenti', dei 'giovani'. Non c'è la pretesa di indicare cinicamente i successi delle prossime stagioni o alcuni capolavori assoluti a cui apporre il marchio critico del 'talent scout'. Gli esiti sono diseguali. L'assoluta certezza riguarda l'interesse per le personalità che li esprimono, portatrici di diverse forme di intelligenza del teatro e delle quali, credo, si farebbe bene a tenere conto. I puristi della ricerca, secondo i quali essa è in ultima analisi una categoria di sovvenzioni ministeriali, non sarebbero d'accordo nel considerare in questa sezione esponenti della famigerata specie 'comica' (specie composta effettivamente in maggioranza da attori stupidi e presuntuosi, in cerca del solo successo televisivo). Eppure il duo Cainero-De Lucia rappresenta uno dei rarissimi casi italiani di alta clownerie, mentre la microformazione internazionale Donati-Olesen ha sempre inteso l'appartenenza al comico e al teatro ragazzi come un incentivo e non un impedimento a realizzare spettacoli intelligenti; e Daniele Luttazzi, ai primi passi sulla scena dopo aver abbandonato la chirurgia, rielabora, con modalità che a taluni hanno ricordato Woody Allen, vicende molto private e ne ricava il senso di uno smarrimento di fronte alla poco credibile serietà del mondo. Massimo Zanasi, scrittore saggista, si occupa di performance a Cagliari, con intuibili difficoltà che non scalfiscono una ricerca rigorosa. Più noto è Paolo Liberati, leader di Tradimenti In-

cidental, ma anche lui, a causa di una intelligenza spigolosa che non sempre si è fatta esito teatrale, non partecipa di correnti o sodalizi e ancora, a ogni prova, si presenta nuovamente. Questa volta, con una vera ghigliottina incombenza sulla sua testa. Liberati è solo in scena a dire la sua visione 'sulreale'. A Danio Manfredini, ai componenti di Studio 3 e del Teatro di Base possono essere attribuite delle origini nel movimento dei gruppi dentro e attorno dell'area del terzo teatro. Ma è anche vero che il loro lavoro si è sviluppato per anni in rigorosa solitarietà con esiti e modi del tutto personali. Manfredini svolge diverse attività extrateatrali (tra cui un lavoro di assistenza ai disagiati mentali in una Usl) la cui gravidanza però si riversa puntualmente nei suoi spettacoli. Nel *Miracolo della rosa* il 'sapore' della diversità attinto dalle pagine di Genet si incarna secondo modalità originali che, come raramente accade, non tradiscono l'autore. Con Studio 3 (Torchia-Bevilacqua-Bruni) e con l'autentica, vitale, rabbia e malinconia proletaria che informa la loro versione del testo di Strindberg, assistiamo a una 'uscita' personale e artistica dagli anni dei movimenti teatrali. Con il Teatro di Base abbiamo la testimonianza di un caso davvero insolito: una classe di studenti e la loro professoressa di lettere che stanno passando al professionismo teatrale, e senza aver ricevuto aiuti o seguito modelli di alcun tipo. Altro teatrante solitario è Massimo Sarzi Amadé: con questo *Nijinsky*, esce da un periodo di relativa stasi creativa e dà inizio a un ciclo di lavoro su personaggi di perdenti, di senza parola. Alessandro Libertini è molto noto nel teatro ragazzi e all'estero, ma è ora che la sua resa di artista visivo e di performer rientri in una circolazione teatrale tout-court, poiché così merita la complessità e la ricchezza di quanto va producendo in singolare autonomia. Cardillo e Cattaruzza rischiavano di diventare famosi come comici quando hanno voluto con *Vicini di sonno* dare corpo alla loro vocazione più profonda, sviluppando un'indagine drammaturgica e di attori sul sonno fisiologico che è anche metafora del grande sonno contemporaneo. Con *Il suo nome* Luca Valentino e i suoi attori (tra i quali Giovanni Moretti, figura preziosa per l'eclettismo che lo ha portato a influenzare positivamente diversi giovani artisti) propongono una visione della donna da parte dell'uomo, facendo così da pendant a *La nostra anima*, visione dell'uomo da parte della donna secondo lo stesso Savinio (nella sezione *Classica*, con Paola Roman).

ANTONIO ATTISANI



POST SCRIPTUM

TEATRO DEI PICCOLI PRINCIPI

42 **ALESSANDRO LIBERTINI,**
POST SCRIPTUM,
TRE AZIONI TEATRALI BREVI:
IO COME DIO,
A IDA,
TOSCANAH.
DI E CON:
ALESSANDRO LIBERTINI,
VERONIQUE NAH,
CHIARA FANTINI.
TESTI DA:
AIDA
DI ANTONIO GHISLANZONI,
VENERDI' O IL LIMBO DEL
PACIFICO
DI MICHEL TOURNIER,
TOSCA
DI LUIGI ILLICA E
GIUSEPPE GIACOSA.

Le tre brevi azioni teatrali che costituiscono *Post Scriptum* sono in realtà tre studi in cui la scrittura scenica fornisce solo sporadici suggerimenti sulla qualità del comportamento degli interpreti. Il modo di condursi degli artisti in scena è affidato quasi interamente al loro istinto. Gli interpreti, artefici e non attori, realizzano azioni il cui valore simbolico risiede nelle 'cose' prodotte e non nel modo di produrle. Quest'ultimo concorre alla definizione del significato complessivo ma non lo determina. Riunendo tre studi scritti a distanza di anni l'uno dall'altro, *Post Scriptum* assolve la funzione di riprodurre le immagini e le sensazioni che hanno caratterizzato l'esperienza passata di alcuni artisti, di riconoscerle e di localizzarle nel tempo. I tre lavori messi insieme costituiscono, sotto forma di annotazione, il patrimonio del passato che, in quanto organizzato, si presenta come materia operante nel presente. *Post Scriptum* raccoglie due studi che muovono in una direzione e un

terzo che agisce in senso contrario. *Io come Dio* e *A Ida*, rispettivamente dell'85 e dell'87, sono metafore di mutamenti. La prima mutazione si riferisce al carattere delle tematiche, il narcisismo dell'uno e l'amore dell'altro, descritte con spirito adolescente: in bilico tra la fanciullezza e la maturità. La seconda mutazione è insita nella forma di studio che i due lavori hanno: esercitazioni a scopo di indagine, abbozzi buttati giù con pochi tratti essenziali per fermare immagini e idee in funzione di più articolati lavori futuri. Per contro *Toscanah* non prelude a nessun'altra opera, non è uno studio 'per' ma 'su' i due lavori precedenti. Gli elementi che lo costituiscono sono infatti gli stessi che già appartenevano ai primi due studi.

ALESSANDRO LIBERTINI

VASLAV NIJINSKY

COMPAGNIA SARZI AMADÉ

MASSIMO SARZI AMADÉ,
NIJINSKY.
LIBERAMENTE TRATTO DAL
DIARIO
DI VASLAV NIJINSKY.
CON:
MASSIMO SARZI AMADÉ,
RENZA SARZI AMADÉ,
ROBERTA RAIMONDI.
CONSULENZA
STORICO-DRAMMATURGICA DI
EUGENIA CASINI ROPA.
MUSICHE ORIGINALI:
FABIO BIASIO.
ASSISTENZA ALLA REGIA:
MARCO VACONDIO.
SCENE E REGIA:
MASSIMO SARZI AMADÉ.
PRODUZIONE
TEATRIASSOCIATI
KOINÈ-IMPREVISTO.

Ho spogliato Nijinsky, ho gettato le immagini che potessero ricostruire il mito, non mi interessa rievocare il genio, mi interessa frantumarlo. Attraverso i frammenti che ho isolato dal suo diario cerco di tracciare il ritratto di un uomo moderno divorato dai suoi dubbi, dalle sue angosce, dalla sua pazzia fatta di disarmanti, semplici, lucide, piccole verità. A me non interessano i geni, interessano gli uomini. Io nel teatro cerco solo gli uomini, cerco di capire i sentimenti, le logiche che muovono all'amore. Ho abbandonato subito i balletti di Nijinsky, cosciente che ciò che conta nella vita di un artista non sono gli spettacoli ma le motivazioni che portano a essi. Quando un artista crea uno spettacolo è già avvenuto il mutamento, il passaggio, si è già sviluppata la crescita. Lo spettacolo è un cadavere che ogni volta resuscita, è un miracolo che si compie per gli altri non per se stessi, è un atto d'amore, è come spogliarsi per un amante. E' ciò che porta alla creazione che mi affascina,

è un istante irripetibile come irripetibile è la nascita. Di Nijinsky mi interessano i pensieri bloccati nel diario da una sorta di scrittura automatica, pensieri a volte contraddittori. Sono pensieri difficilmente catalogabili, che sfuggono alla possibilità di essere analizzati, ma io rivendico alla sua ambiguità la ricerca di una libertà interiore. Poter cambiare una visione da un giorno all'altro, a volte nella stessa pagina, vuol dire mantenersi casti, cercare di capire se stessi per capire il mondo. Certo Nijinsky non è arrivato al compimento di questa impresa. Questo suo fiume di parole è per me come un vomito che insudicia, che strazia, ma che alleggerisce.

MASSIMO SARZI AMADÉ

FRÖKEN JULIE?

TEATRO STUDIO 3

TEATRO STUDIO 3,
FRÖKEN JULIE?
LIBERAMENTE TRATTO DA
CONTESSINA GIULIA
DI AUGUST STRINDBERG.
DI E CON:
SILVIA BEVILACQUA E
FRANCESCO TORCHIA.
DRAMMATURGIA DELLE AZIONI:
CARLO BRUNI.
LUCI:
LELLO BECCHIMANZI.
GRAFICA:
PIETRO ZANCHI.

Un'ossessione ci ha perseguitato per molti anni. Ci ha legato al testo di Strindberg, ha fatto sì che ne fossimo inspiegabilmente affascinati. Questa ossessione si è tramutata nel tempo in una fitta rete di domande. Su noi stessi, sulla nostra generazione, su venti anni della sua storia. *Fröken Julie?* è il resoconto crudele di una ribellione mancata, il racconto osceno di una fuga impossibile. Lo 'stato delle cose'. Al tempo stesso è il desiderio insopprimibile della rivolta, il progetto interminabile della fuga, l'utopia del sovvertimento dello 'stato delle cose'. Studiare *Fröken Julie?* è stato un pretesto per cercare le forme ingannevoli che la sottomissione ha assunto in ciascuno di noi, per scoprire altri possibili gesti di rifiuto. Lo spettacolo nato da questo studio è una domanda radicale attorno al senso del nostro 'sopravvivere' con e nel teatro.

SILVIA BEVILACQUA
FRANCESCO TORCHIA



NOZZE E DISTRUZIONE

GRUPPO TEATRO DI BASE

TEATRO DI BASE,
NOZZE.
LIBERAMENTE TRATTO
DALLE OPERE DI
ELIAS CANETTI.
ELABORAZIONE
DRAMMATURGICA
E REGIA:
VLADIMIRA CANTONI.
CON:
ANGELO GENERALI,
MASSIMO MANINI,
SABRINA MASINI,
PIERA PASQUALI,
PAOLA PENACCHIONI,
GIOVANNI SARTI.
SCENE:
ANGELO GENERALI.
TEATRO DI BASE - CASSERO
PRODUCTION.

«Ogni conversazione di cui, passando, coglievo qualche frammento, mi sembrava l'ultima. Sotto l'imperio di una forza terribile, ineluttabile, accadeva ciò che doveva accadere negli ultimi momenti. Ma ciò che accadeva alle vittime future si ricollegava nel mondo più stretto al loro comportamento. Erano state loro a mettersi nella situazione dalla quale non c'era scampo. Si erano sforzate in ogni e più bizzarra maniera di essere tali da meritare la propria fine». Posseduto da una sensibilità medianica o, come la definisce lo scrittore stesso 'da sciamano', Elias Canetti compone nel 1931 il dramma *Nozze*. Nel recinto della casa dove si svolgono le nozze degradate e bestiali del dramma, Canetti ritrae il dispiegarsi incontrollato dell'egoismo e dell'istinto di sopravvivenza. Un istinto che, ingigantito come in vitro nella dimensione patologica della paranoia, assume un carattere totale e travolgente, onnivoro. I personaggi del dramma (e più che personaggi grumi di esistenza cieca e delirante) sono dominati dalla smania

del potere: la loro volontà di sopravvivere si alimenta attraverso il dominio e la distruzione di tutto ciò che li circonda (tramite la sessualità, lo sbranamento...) fino alla paradossale autodistruzione. La nostra messinscena scarnifica la struttura originale del dramma. Di esso vengono presentate solo alcune scene collocate l'una accanto all'altra ed ognuna iscritta all'interno di un proprio culmine violento e sempre uguale. Intercalate a queste altre scene tratte da lavori di Canetti: gli altri drammi, il romanzo *Auto da fè* e le autobiografie. Prive di uno svolgimento le situazioni descrivono un percorso senza sbocco e senza direzione in un claustrofobico ripresentarsi: «Gli uomini si accusano presentandosi come sono, ma è la loro autoaccusa, non l'accusa di un altro».

VLADIMIRA CANTONI

BUONANOTTE BRIVIDO

COMPAGNIA DONATI-OLESEN

44 COMPAGNIA DONATI E OLESEN,

BUONANOTTE BRIVIDO.

CON:

GIORGIO DONATI,

JACOB OLESEN,

TED KEIJSER.

SCENE E COSTUMI:

LAURA JOSSELYN DE JONG.

REGIA:

GIOVANNI CALÒ.

PRODUZIONE

TEATRO-GIOCO-VITA.

Radiofonia, teatro, comicità. In un dramma radiofonico, il testo, i rumori, e la musica costituiscono gli elementi evocativi essenziali alla rappresentazione. E' sufficiente un cinguettio di uccelli, un fruscio di foglie secche e siamo immediatamente in un bosco. In teatro è indispensabile la mimica e la presenza scenica degli attori, rafforzata da luci e scenografia per ricreare un ambiente. Come mettere in scena un radio-dramma? Come utilizzare i mezzi radiofonici senza deludere le aspettative visive del teatro? Abbiamo iniziato a dissociare, improvvisando alcune scene, il suono dall'azione, facendo così un primo passo verso la definizione dello stile. La caratteristica della comunicazione radiofonica che è esclusivamente auditiva si rivela una fonte di situazioni comiche quando in teatro gli attori sono allo stesso tempo personaggi e rumoristi. Lo scarto tra suono, immagine e azione è la caratteristica dello spettacolo. L'attore-casalinga è intento a

pulire i vetri di una finestra. L'azione è mimata. Lo stridio del panno sul vetro viene riprodotto in perfetto sincronismo con il movimento dell'attore-rumorista. L'illusione è perfetta. Se la casalinga appoggia il panno interrompendo l'azione, mentre il rumorista distratto continua il suo lavoro, nasce la disarmonia che crea l'effetto comico. Alla ricerca di questo e altri meccanismi dell'assurdo si aggiunge poi la personalità, la sensibilità e l'eclettismo dei tre attori che passando attraverso personaggi, situazioni e rumori differenti, creano il colore inconfondibile dello spettacolo.

GIOVANNI CALÒ

MIO DIOOOOOO!

TEATRO INGENUO

IL TEATRO INGENUO,

MIO DIOOOOO!

DI E CON:

FERRUCCIO CAINERO E

GIOVANNI DE LUCIA.

Mio Diooooo!, pièce tragicomica in un atto e varie catastrofi, nasce da un teatro povero di mezzi scenici, improntato alla continua interazione dialettica-gestuale dei clown. Un teatro popolare, nato nell'immediato post-terremoto del Friuli, quando urgeva svagare gli abitanti della baraccopoli duramente colpiti. E' un teatro nato sulla strada e cresciuto in seguito, negli anni '70, a contatto con i teatri milanesi alternativi.

Cainero e De Lucia possono vantare il titolo della riscoperta e della rivalutazione del teatro popolare comico, della figura del clown ripresa dopo l'epoca d'oro dei primi del novecento. Il destino del saltimbanco è quello di far ridere e, uscita dagli spazi circensi e proiettata su un palco, la figura del clown, con il Teatro Ingegnuo, riveste una funzione sociale. E' una profezia quella portata sulla scena dai due, una visione apocalittica che improvvisamente rompe il prevedibile canovaccio dello spettacolo clownesco. Mentre Cainero esordisce disquisendo

con la sala, infilando battute e suscitando l'ilarità generale, De Lucia si presenta rivelando apocalittiche visioni, ammonendo i convenuti, dando così avvio alla tragica farsa. Anche il clown non è insensibile ai fatti di cronaca. Il mestiere, entrambi lo conoscono egregiamente, le risate in sala sono un termometro fedele; perchè allora non calarsi nei panni di veggenti o futurologi? Lontani dall'intellettualismo, allestiscono un ipotetico 'day after' tirando in ballo i soliti grandi problemi che assillano il genere umano, che mobilitano immense folle: l'inquinamento, la bomba, la morte, la sopravvivenza, l'evoluzione-involuzione e chi più ne ha più ne metta.

GIANLUCA VERGA

IN TUTTA LA MIA CASA

DANIELE LUTTAZZI

DANIELE LUTTAZZI,

OGGI IN TUTTA LA MIA CASA

C'È UNO SPLENDORE NUOVO.

DI E CON:

DANIELE LUTTAZZI.

REGIA:

GIANFRANCO RIMONDI.

VOCE REGISTRATA:

MARINA PITTA.

SCENOGRAFIA:

MAGMA, BOLOGNA.

PRODUZIONE

IL GUASCO-I.T.C., BOLOGNA.

Kaspar Q. Kelvinator, impiegato modello in una ditta che si occupa di ristrutturazione della realtà, si è da poco sposato con l'avvenente Sue Storm, la ragazza invisibile dei Fantastici Quattro. Il fatto che Sue sia reduce da un recente, traumatico divorzio, complica però ben presto il loro legame. Come se non bastasse la tragedia incombe su Kaspar. Alcuni esami clinici, infatti non lasciano dubbi: gli restano ancora 78 anni di vita... Questa la trama del libro epico che sto scrivendo sulla scena, *L'insidioso nemico delle nostre arterie: l'elefante*, quando il pubblico mi appare come una delle mie solite allucinazioni. E come se le allucinazioni fosse più terapeutico attraversarle che evitarle ('è' più terapeutico). Mi abbandonano a un irriverente e ironico esame di coscienza. «A volte mi chiedo cosa sia la felicità, e non sempre so darmi una risposta.» Confessa a un certo punto Kaspar.

DANIELE LUTTAZZI



VICINI DI SONNO

CARDILLO E CATTARUZZA

CARDILLO E CATTARUZZA,

VICINI DI SONNO.

DI:

MAURIZIO CARDILLO,

MASSIMO CATTARUZZA,

MARIO GIORGI.

SCENE:

DANIELA BENATI,

LORENZA GIOBERTI.

SUONO:

MAURIZIO MAGGI.

LUCI:

MARIO CHEMELLO.

FOTO DI SCENA:

SANDRO GOLDONI.

COLLABORAZIONE ARTISTICA:

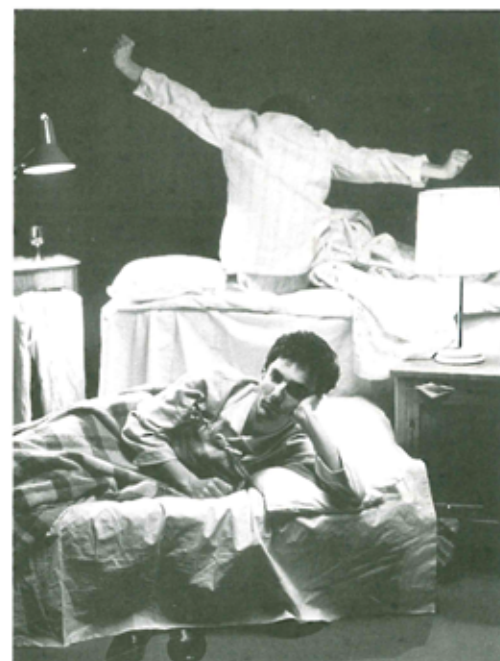
NADIA MALVERTI.

REGIA:

MARCO CAVICCHIOLI.

Due persone dormono una accanto all'altra. Ben presto scopriamo però che i due non dormono per riposare, ma per 'conoscere' il sonno: chi dei due veglia, interroga, registra, provoca, in un unico termine indaga il sonno dell'altro. I due si interrogano a vicenda su aspetti minimi del sonno: le sensazioni tattili, il contatto con lenzuola e coperte, il buio che confonde il senso dell'orientamento, le posizioni del corpo, i rituali che precedono l'addormentarsi; e anche su eventi più inquietanti: il sonnambulismo, il terrore notturno, il sonniloquio, l'insonnia esasperante. L'incalzante inquisizione verbale si concentra con l'effettivo verificarsi sulla scena di ciò che si sta indagando, in una sorta di 'catalogo del sonno'. La colonna sonora è un collage di suoni concreti del sonno e di interviste fatte a decine di persone sulle abitudini del loro dormire.

CARDILLO E CATTARUZZA



ANGELUS
NOVUS

GRUPPO ARKA N.C.E.

46 ARKA (N.C.E.),

ANGELUS NOVUS.

TESTI:

WALTER BENJAMIN,

WALLACE STEVENS,

MASSIMO ZANASI.

CON:

MASSIMO ZANASI,

VINCENZO COGONI.

DIREZIONE DI SCENA:

PAOLA CAO.

SUONO E LUCI:

BASILIO SCALAS.

SCENE, COSTUMI,

MUSICHE ORIGINALI, REGIA:

MASSIMO ZANASI.

Decomponendo lo spettacolo con pause, momenti insignificanti, inserti subliminali, arie e rovesciamenti, principi e fini, frequenze e silenzi ne scaturisce un quadro scomodo, differente, che va al di là della nostalgica rammemorazione (erinnerung) riliana, dove per testimoniare dell'assenza è necessario che questa sia presente. Come in certe opere di Beckett, tutto è già avvenuto. Perciò le componenti linguistiche, sonore, tecniche ed emotive, sono viste dal di dentro ed elaborate per sottrazioni strutturali, come continue variazioni sul tema della Morte. Ciò che si profila come la 'differenza' a teatro, il differire per eccellenza, è dunque coazione a ripetere, contemplazione erotica e metafisica, teatralità del pensiero, trasfigurazione poetica, irrepresentabilità.

MASSIMO ZANASI

IL SUO
NOME

STILEMA

STILEMA,

IL SUO NOME.

DA ALBERTO SAVINIO.

CON:

GIOVANNI MORETTI,

SILVANO ANTONELLI,

PAOLA ROMAN.

RIDUZIONE E REGIA:

LUCA VALENTINO.

PRODUZIONE STILEMA.

Intento di questo mio primo abbozzo di riduzione della commedia di Savinio pubblicata nel giugno 1945, è proprio quello di fare emergere il 'monologo geloso', che caratterizza il protagonista e, al tempo stesso, l'autore, attraverso la soppressione di alcuni personaggi 'di servizio' ('doppi' peraltro di quelli già presenti in scena) e la riduzione a presenza registrata della Maschera del teatro. Quanto alla possibilità di fare interpretare Lodovico I e Lodovico II dal medesimo attore, essa appare evidente dal testo stesso. Lodovico dice: «... Io allora cominciai a narrare la falsa storia di Enrico ma senza mai staccare la mente dalla storia vera, come per un esercizio pericoloso, per una rischiosa spavalderia, assaporando il pericolo che rasentavo filo filo con quella narrazione, con quella 'fuga a due voci'...»

Del resto, l'espedito adottato da Savinio di 'sdoppiare' il personaggio in alcuni momenti della commedia, lo costringe poi, a mio parere, a irrigidire Lodovico I in una negatività che



finisce per appiattirne pulsioni e desideri e, in definitiva, a limitarne la ambigua complessità, presente invece nel racconto omonimo e nelle altre parti del testo teatrale. Se infatti, quasi pirandellianamente, la contrapposizione delle due personalità non fa che esaltare, con risvolti comici e grotteschi, l'impossibilità di accettare 'una' verità assoluta, essa mette in luce una più sfumata e complessa visione del mondo e del rapporto amoroso che caratterizza la poetica di Savinio.

LUCA VALENTINO

CLASSICA

Da un osservatorio privilegiato, quali sono state le cinque edizioni di Narni - Opera Prima, era già emersa una forte creatività al femminile, un sentito impegno sui testi e sulle modalità interpretative, secondo principi di partecipazione, non necessariamente politicizzati, bensì idealizzati da un punto di vista estetico, che finiscono con l'evidenziare la sostanziale 'differenza' del segno femminile. Le prime avvisaglie nel 1986, la piena conferma nell'edizione del 1987. Il tema trattato, interpretato, sovente maschile nella stesura testuale (o già apollineamente femminile nella partitura maschile), veniva dapprima dato come visionaria 'ribellione' alla consuetudine di lettura, giocando forse sull'attualizzazione dei comportamenti, sull'empito fascinoso della duttilità interpretativa; poi, come approccio di diversa sensibilità indagatrice e propositiva. I testi andavano dall'esplorazione sottile dell' 'inconnu', alla sua contaminazione, alla sua disponibilità a una certa incandescenza di accumuli o sottrazioni (a Narni, con la Zaglio segnalavo la Scarparo proprio per la disperazione pasolin-testoriana di *Ode al terremoto*); finanche alla riverberazione del 'classico' nelle intuizioni della memoria: una rinnovata reminiscenza sulla incontaminabile 'presenza' del testo (da autori classici antichi o contemporanei). E in questo caso il problema veniva a porsi nella pochezza delle possibilità di rivisitazioni meditate al femminile. Mentre a Narni '87 si distingueva una libera ispirazione a *Sussurri e grida* di Ingmar Bergman, pensata e visualizzata interpretativamente da Silvia Bevilacqua, Isabella Dalla Ragione, Maria Grazia Mandruzzato, Silvia Pasello per il perugino Teatro Studio 3. Individuare questa tendenza a rivisitare con sensibilità femminile (mescolando tabù e loro liberazioni, desiderio di primeggiare pur rimanendo in competizione in una società ancora fortemente radicata ai valori maschili, con ribaltamenti di significato operati su testi di origine maschile), rientra all'interno di quell'ampio, ma precisato, titolo contenitore *Rivedere l'orizzonte* che Santarcangelo 1989 ha voluto darsi come propositore di 'altro nuovo', e sta a indicare le valenze di una differente memoria, di una diversa possibilità espressiva della classicità nel linguaggio, formulativo e interpretativo, di giovani autrici-attrici. *Classica*, osservatorio sulla memoria al femminile, si articola con ricognizione culturale-geografica, e dimostra il diffondersi della tendenza a ritrovare come 'luogo d'intesa' drammaturgica il testo classico, sia esso d'autore antico, moderno o contemporaneo, e a darlo nella disanima interpretativa (nel connubio indissolubile di lettura e recitazione, di intuizione e strategia registica)

con un'ideologia fortemente connotata al femminile. *Classica* nasce da proposte ex-novo oppure dall'inclusione di lavori già visti durante l'anno.

Nel novero delle preferenze testuali prevale la cultura d'oltralpe. Genet si staglia come ispiratore in *Lemercier* di Carlotta e Caterina Sagna, e invocato in scena prende la parola e, con movenze brutali da deus ex machina, soggioga le 'serve' già condannate a un sempiterno ruolo di succube sudditanza al Male. In *Arcano* di Anna Cuculo e Adele Re Rebaudengo, risulta di grande impatto esplosivo la miscela di un Genet elegante, sul tema del ladro, con la fuga casanoviana dai Piombi, il trattato politico della Luxemburg e l'estetizzante ambiguità wildiana. Proust, nell'infinita melanconia delle giovani fillettes in fiore, nella dolcezza bucolica, nel miracolo degli echi di una ricerca agreste-ecumenica, nel combaciare di una urbinata arcaica e fiera memoria, aleggia ne *La merenda* di Donatella Marchi. Nel mito perenne di *Semplicemente...* *Clitennestra* di Noemi Rinolfi ritroviamo la Yourcenar. E l'istrionico Laforgue, il sottile ammalato di grandezza e infima esiguità, il servo subdolo, infingardo e traditore, delatore per eccellenza, nella visione folgorata della *Salomé* di Patrizia Baluci. Da autori del resto d'Europa, Santarcangelo vede l'opera prima della Lucattini: *Cara Gertrude*, anch'essa personale, biografica, intuizione interpretativa dall'*Alice* di Lewis Carroll. Patrizia Pasqui si avvale dell'apporto visivo di una serie di bassorilievi cupamente dipinti da Angelo Pretolani, e delle sonorità liquide di Mario Canepa, per risorgere in una shakespeariana *Ofelia*, libera e immemore d'olocausti amorosi. Infine Carmen Esposito da Perez Galdos e da Buñuel riesuma, riveduta e corretta, una loquacemente luciferina *Tristana*. E gli autori italiani. La memoria al femminile sull'autore italiano punta su una intrigante disanima de *Il senso feroce ed esclusivo della proprietà* di Angela Scarparo, da Gadda con un viraggio acre e caustico dell'impegno barricadero. E la lievissima, corrosiva, argutamente felice, variopinta piumaggione puttanesca, così ferocemente sarcastica, del pellicano saviniano di Paola Roman ne *La nostra anima*.

Classica perchè dalla grande forza dei tabù espressi, dalla rabbia scoppiata dopo un malcelato accettare, da un luciferino sorriso incantatore, da una verifica di Eva sulla cattedra di Adamo, può evolvere una situazione che alla teatralità di recitazione imponga una ideologia separatista. E si evidenzia una verità: quella dell'altra parte, di un forte fare teatro.

GIORGIO SEBASTIANO BRIZIO

SEMPLICEMENTE CLITENNESTRA

TRANSTEATRO

48 **NOEMI RINOLFI,**
SEMPLICEMENTE ...
CLITENNESTRA.
TRATTO DA
FUOCHI
DI MARGUERITE YOURCENAR.
AMBIANTAZIONE SONORA:
MARCO FACONDINI.
SCRITTURA SCENICA,
INTERPRETAZIONE:
NOEMI RINOLFI.
PRODUZIONE CENTRO
LINGUAGGI/TRANSTEATRO.

Di Marguerite Yourcenar mi hanno colpito innanzitutto i suoi occhi: così azzurri, così profondi come laghi spersi in un deserto di rughe: hanno la stessa trasparenza delle sue immagini poetiche, la loro stessa forza. Clitennestra ha preso sangue e vita dalla scrittura della Yourcenar. Gli occhi della Yourcenar mi hanno dato una persona viva, non un personaggio mitologico. Clitennestra è figlia di tutto questo. La mia Clitennestra è la figlia della Clitennestra di Marguerite Yourcenar: la sua aveva l'età della scrittrice in quegli anni personali arsi del fuoco di una passione totale e travolgente; la mia ha l'età della mia passione e del mio amore. Non so se sia una donna sconfitta o vincente, mi interessa che sia 'semplicemente...una donna': una creatura viva capace di gioire, di soffrire, di crudeltà e dolcezza, di forza e debolezza; piena di quella folle consapevolezza che solo le esperienze estreme lasciano in eredità.

NOEMI RINOLFI



IL NUCLEO DE LA RECHERCHE

CUST URBINO

C.U.S.T. URBINO,
LA MERENDA.
LIBERAMENTE TRATTO
DAL PRIMO LIBRO DE
LA RECHERCHE
DI MARCEL PROUST.
DRAMMATURGIA:
SIMONETTA FRANCI.
AMBIANTAZIONE SCENICA
E COSTUMI:
SERAFINA BALDESCHI.
SPERIMENTAZIONE LUCI
IN SPAZIO SOLARE:
BACCIO PAOLO FIACCARINI.
INTERVENTI CANORI:
DUCCIO ALESSANDRO MARCHI.
AL PIANOFORTE:
SILVIA MARRÈ.
REGIA:
DONATELLA MARCHI.

La *Recherche* come ingrandimento stupefacente del reale o anche minuzioso cesellamento di dettagli rubati alla vita; testimone è la memoria che protegge nel suo prezioso nucleo la gravidanza degli odori, dei sapori, dei colori. Nel suo flusso la memoria porta le stigmate del sentire oltre che del vedere: attività del tutto fisiche, addirittura biologiche, legate all'anima, ma anche al corpo, che eleggono la memoria stessa a protagonista nel condurre il gioco delle 'cose umane'. Altrettanto è per il ricordo e il racconto e per quel loro farsi gioco del 'pensiero'. Nel passaggio dal testo letterario a quello drammaturgico il 'vedere', il 'sentire', il 'ricordare', il 'raccontare' costituiscono la materia duttile al lavoro di scrittura scenica. In questa materia vi è Proust, quindi la *Recherche* cui dichiariamo fedeltà. Abbiamo rintracciato la sintesi scenica del Proust che ricorda e racconta e del Proust che 'vede e sente', nella contrapposizione tra luce naturale e luce artificiale. La prima predominante nel prologo, la

seconda nel nucleo centrale, che si fa contenitore o anche profusore di un'altra contrapposizione: tra un riverberare diffuso e una perdita di visione, tra una luce che produce biancore e un'altra, molto più forte, la cui caratteristica è l'abbacinamento. Il biancore partecipa al dialogo, mentre l'abbacinamento si concretizza nei momenti in cui l'agire è sospeso e sostituito dalla voce, narrante e interpretante di Proust, attraverso la quale vengono rese vivide le descrizioni, da cui consegue quel modo indiretto di costruire personaggi che nascono e si sviluppano da una lunga onda di impressioni, sensazioni, sempre pregnanti mai evanescenti.

SIMONETTA FRANCI
DONATELLA MARCHI

LEMERCIER LES BONNES

COMPAGNIA NADIR

COMPAGNIA NADIR,
LEMERCIER.
LIBERAMENTE TRATTO DA:
LES BONNES
DI JEAN GENET.
CON:
CARLOTTA E CATERINA SAGNA.
MUSICHE: ARVO PART,
MANOS HADJIDAKIS.
COLLABORAZIONE MUSICALE:
PAKI ZENNARO.
COSTUMI:
CRISTINA RICCI.
VOCI FUORI CAMPO:
GIORGIO BERTAN,
ADRIANO IURISSEVICH,
LAURENT FIGUIERE.
COREOGRAFIA E REGIA:
CATERINA SAGNA.

«Sacrati o no, queste serve sono dei mostri, come noi stessi quando sogniamo di essere questa o quell'altra cosa. Io vado a teatro per vedermi, sul palcoscenico, quale non saprei, o non vorrei vedermi o immaginarmi, e tuttavia quale so d'essere.» Jean Genet.

È importante lavorare sulle relazioni esistenti tra i personaggi in maniera analoga a quella di una regia teatrale. Lo stesso tipo di atteggiamento per quanto riguarda la scenografia, l'illuminazione, i costumi... Viceversa le parti recitate sono considerate, oltre che come riferimento teatrale, anche come base musicale sulla quale costruire la coreografia. Si cerca di realizzare una costruzione omogenea partendo da presupposti che normalmente non hanno le stesse 'regole' di attuazione: letteratura e movimento scenico; senza fermarsi al teatro né arrivare alla danza, ma mantenendo vibrante il loro rapporto.

CATERINA SAGNA



SALOMÉ LAFORGUE

IL DIARIO CELESTE

IL DIARIO CELESTE,
SALOMÉ-LAFORGUE.
LIBERAMENTE TRATTO
DA JULES LAFORGUE.
CON: PATRIZIA BALUCI.
DRAMMATURGIA:
MARCO PALLADINI.
SCENE:
SERGIO TRAMONTI.
LUCI E FONICA:
BUZZANCA-CATANIA.
COSTUMI:
EVELINA RUBENS.
AIUTO REGIA:
FRANCESCA MELITA.
REGIA: PATRIZIA BALUCI.
PRODUZIONE
IL DIARIO CELESTE
IN COLLABORAZIONE CON
LA REGIONE SICILIA.

Salomè? Per me è un soufflé. L'ovvio sarebbe l'ipotesi di Laforgue che dice: «Salomè c'est moi». L'ottuso, sedimentandosi in questa mia drammaturgia, rovescia invece l'assunto: è Salomè a dire: «Laforgue sono io. Sono io la sola e vera Incoscienza nel senso comune filosofico del termine. Diffidate delle imitazioni». Aliena e vampira dell'anima e dei versi di un giovane poeta, lei gioca a insufflarsi il di lui spirito decadente e valetudinario, narcisisticamente tediato e accoratamente misogino. Salomè è un soufflé di tarate idee non sue, prese un po' qui e un po' là, che aspira al messaggio panico, alla verità estetica, alla coscienza pura. Mi pare indubbio che tutto questo rimestare e pompare il sentimento cosmico liberi quasi naturalmente un impulso sottilmente comico. Salomè è un risoffio di voci, una ventriloqua senza centro di controllo.

Il racconto si spezza, cambia punto di battuta, ripudia il monologo, sfocia nel polilogo. Là sul confine del 'cosmironico' il tempo si liquefa,

tutto fluisce, tutto è accaduto. Nel palazzo delle Isole Esoteriche non si può abitare, ma solo ricordare: per esempio i dettagli di un profetino decollato, di una principessa o poetessa maliarda, stravagante, carica.

Ricordare, morire, sognare. La vita è il simulacro di un sogno. Per Salomè. Ma anche per noi. Me la figuro con la testa tra le nuvole, splendente e bramata di risucchio, che viene incontro e dice: «io sono tutti voi».

MARCO PALLADINI

ARCANO COATTO

COMPAGNIA AGARTHA

50 **AGARTHA,**
ARCANO.
DI E CON: ANNA CUCULO E
ADELE RE REBAUDENGO.
MUSICHE DA:
REQUIEM DI ANDRÉ CAMPRA,
BIRDY DI PETER GABRIEL,
LADY IN THE RED HAT
DI MICHAEL NYMAN,
DREAMS LESS SWEET
DI PSYCHIC TV.
TESTI DA: JEAN GENET,
GIACOMO CASANOVA,
NICOLE GERARD,
ROSA LUXEMBURG,
ANNA PAVONI, OSCAR WILDE.
LUCI: GIORGIO MELIS.
PRODUZIONE
ASSOCIAZIONE AGARTHA.

Siamo in uno spazio limitato, dove assistiamo a tutto ciò che può accadere e non accadere, al reale e al fantastico. La scena può essere la cella di un carcere o di un manicomio. I due personaggi possono essere uomini o donne, non cambia. La scena è anche la nostra mente, la nostra solitudine. Spesso i due personaggi subiscono la presenza reciproca, spesso la solitudine infinita. L'incubo angoscioso e il burlesco non cessano mai di affiancarsi. Le azioni si susseguono con uguali intensità, sia quelle quotidiane, sia quelle 'magiche', e si immagina essere ripetute più e più volte come se fosse sempre la prima volta. Il cervello non memorizza, e i pochi ricordi affiorano come sogni. Non esistono emozioni sulla scena: il reale e il fantastico si confondono in azioni da cui il pubblico intravede e coglie i sentimenti del passato, che lasciano ora indifferenti i personaggi.

ANNA CUCULO
ADELE RE REBAUDENGO



PERFIDA TRISTANA

COMPAGNIA TRAME PERDUTE

TRAME PERDUTE,
TRISTANA.
ISPIRATO AL ROMANZO DI
BENITO PEREZ GALDOS
E AL FILM DI
LUIS BUÑUEL.
CON:
CARMEN ESPOSITO.
REGIA:
GIUSEPPE LIOTTA.

Un unico personaggio in scena è insieme narratore e protagonista di questo racconto-monologo su una delle figure femminili più intriganti e ambigue della letteratura mondiale. Tristana, seducente come Carmen, calamitante come Bovary, perfida eroina del male, maschera la propria vulnerabilità con gesti d'eccezione che la promuovono personaggio fortemente teatrale. Caduta, col senso di colpa, la possibilità della tragedia, finito ogni discorso 'su' o 'intorno' ai testi, non rimane che far riparlare le cose mantenendosi ai margini del conflitto: sull'orlo del precipizio interpretativo, dove ricomincia un'altra storia che contiene la prima, e in qualche modo, la supera, definendo un luogo dove l'attore è allo stesso tempo testimone e inquisitore, immagine del passato e agente assoluto di un presente concreto.

GIUSEPPE LIOTTA



CARA GERTRUDE

COOP RUOTALIBERA

COOP.RUOTALIBERA,
CARA GERTRUDE.
CON:
TIZIANA LUCATTINI.
COLONNA SONORA:
PAOLO MODUGNO-
STUDIO O.A.S.I..
TECNICO LUCI:
SANDRO DI CELLO.
ORGANIZZAZIONE E
PROMOZIONE:
ELISA MORSANI E
CRISTINA BRAUZZI.
REGIA:
TIZIANA LUCATTINI E
MARCELLA TERZIGNI.
PRODUZIONE
COOPERATIVA RUOTALIBERA.

Cara Gertrude è nata (femmina anche se testo), un'estate di notte in quei momenti lunghi e caldi in cui mi fa compagnia la sveglia, la luce piccola accesa non per scrivere ma per le ombre che di notte vengono e il telefono che forse suona forse no e che se suona tanto è lo stesso perché la luce la sveglia e le ombre restano sempre accese. Ma prima delle parole c'era stata una foto: una bambinetta che con gli occhi conteneva e insieme si opponeva al mondo: Alice Liddell vista sognata spiata adorata da Lewis Carroll. La ragazzina mi faceva abbassare i miei, di occhi. C'era un rimprovero che le veniva fatto ma ce n'era uno che subito da lei ripartiva e questo era più grande più tragico più totale di quello subito. Quella foto mi faceva abbassare gli occhi e poi rialzarli a rimproverare a mia volta. Ma per molto tempo non seppi di cosa si era tutti colpevoli.

TIZIANA LUCATTINI



LA FOLLIA DI OFELIA

PASQUI - PRETOLANI

PASQUI-PRETOLANI,
OFELIA.
DA WILLIAM SHAKESPEARE.
DI:
ANGELO PRETOLANI
E PATRIZIA PASQUI.
CON:
PATRIZIA PASQUI.
MUSICHE ORIGINALI
ED EFFETTI SPECIALI:
MARCO CANEPA.
TRUCCO E COSTUMI:
PATRIZIA PASQUI.
SCENE:
GAETANO SABATINO.
FILM:
ADRIANO RIMASSA.
REGIA:
ANGELO PRETOLANI.

Ofelia, non è un profeta né una pizia, piccola figura tremante, ancora bagnata dall'acqua di morte, appare. Un ritorno alla vita per ri-velare... dice: «Sono Lazzaro e cammino. Torno dai morti, torno a dir di tutto. Sapete, gli attori non san tener... segreti! Svelano tutto, dicono ogni cosa. E qualunque altra cosa vi accada di vedere stanotte, fatene caso ma non ne fate parola». Sono parole gelate, alcune rubate ad Amleto, luogo dove la follia reale (quella dell'Ofelia di Shakespeare) si impregna di follia simulata (quella di Amleto), in uno scambio continuo, in un cut-up che provoca vertigine. Ofelia, non è un profeta ... diafana, immateriale la luce l'attraversa e la rende solare nella notte sprofonda, e più si allontana e più è presente. Ofelia, qui, non ricorda quella dipinta da Millais; qui, è commovente come una piccola Anna Frank, ma espressiva come una donna di Van Dongen. Vuole essere transizione e tramonto,

ponte. La sua virtù è destino funesto, «così vuole vivere, e insieme non più vivere, per amore della sua virtù», Nietzsche. Nel corso dell'evento racconterà storie, non sempre sue, a lei ri-velate nelle profonde camere del mare fra l'alghe brune e rosse; racconterà numeri di altezze s.l.m. per situazioni ansiogene e per tatto tragico, scossa da tremiti di natura magica e stregonesca. I segni che traccia nello spazio scenico non hanno nulla a che vedere con la danza e con il mimo; come comete annunciano una nuova geografia spirituale.

PATRIZIA PASQUI
ANGELO PRETOLANI

LA NOSTRA ANIMA

STILEMA

52 LA NOSTRA ANIMA

CON:

PAOLA ROMAN.

ABBATTIMENTO E BRIGIA.

LUCA VALENTINO.

La scelta di proporre in veste teatrale una riduzione de *La nostra anima* si giustifica innanzi tutto come un omaggio alla multiforme parola di Alberto Savinio, che qui, per la sua complessa e limpida articolazione si presta a essere 'interpretata' come una partitura musicale. Da sola infatti l'arditissima scrittura dai ritmi e dagli accenti cangianti e fantasiosi può consentire un'ardua 'prova d'attore', funambolica e intrigante.

Ma ne *La nostra anima* è possibile ritrovare anche i temi più cari all'artista, e in particolare al Savinio drammaturgo, da *Capitano Ulisse* a *Emma B. Vedova Giocasta*, temi qui presentati con il consueto procedimento della attualizzazione del mito e insieme del suo rovesciamento, ottenuto attraverso una lucidissima analisi nelle pieghe più riposte della fabula antica e della realtà presente.

LUCA VALENTINO



IL SENSO DELLA PROPRIETÀ

ANGELA SCARPARO

ANGELA SCARPARO,

IL SENSO FEROCE

ED ESCLUSIVO

DELLA PROPRIETÀ.

CON:

ANGELA SCARPARO.

PRODUZIONE OUT OFF,

MILANO,

CON LA COLLABORAZIONE

DI MINO BERTOLDO

E ANTONIO SIXTY.

Il senso feroce ed esclusivo della proprietà è la riduzione teatrale di un breve racconto di Gadda e si presenta sotto forma di monologo. L'intento è di dare una dimensione estetica a un atteggiamento di forte impegno ideologico. Sono quindi inclusi nel testo, oltre a brevi stralci dell'ultimo discorso di Matteotti alla Camera e alle esortazioni di Mussolini agli italiani prima della guerra, anche altri brevi pezzi tratti dai maggiori scritti 'politici' degli ultimi anni. L'apparente assenza di un apparato tecnico e l'utilizzo di una musica africana in sottofondo servono a sottolineare l'esigenza che, punto di riferimento per un'esistenza veramente 'autentica' sia, ancora una volta, come diceva Schiller: «l'uomo intero» dentro di noi.

ANGELA SCARPARO



INCONTRI

LIBRI

Senza pretesa di sistematicità ma per un moto di stima e simpatia, abbiamo invitato gli autori di alcuni libri di teatro usciti negli ultimi tempi. C'è una compagnia di neoprofessionisti, come il Teatro di Base di Bologna, che si presenta con un volumetto non autocelebrativo e dal titolo paradossale, *Il teatro dell'obbligo*, ispirato a Karl Valentin. Anche il libro di Valentina Valentini non l'abbiamo ancora letto, ma conosciamo l'autrice e la qualità della sua concentrazione sul teatro italiano recente, dunque teniamo a un'anteprima che vede la Valentini affiancata da uno studioso come Agostino Lombardo e da Mariangela Gualtieri della Valdoca.

Umberto Artioli presenta il suo saggio pirandelliano assieme a Roberto Tessari. Si tratta di due studiosi il cui contributo critico solleva fiere polemiche. In particolare questo *L'officina segreta di Pirandello* è un libro destinato a fare storia in quanto, dimostrando irrefutabilmente che diverse opere di Pirandello sono ricalcate su temi e testi gnostici, gettano una luce nuova su un autore che tutti celebrano per i motivi più disparati ma che si dimostra ancora da scoprire nel profondo.

Infine, ma non meno importante, il versante della drammaturgia, con due proposte per niente di routine. Angelo Longoni parla di *Naja*, un testo di sapore iperrealista ambientato tra i giovani di leva e rappresentato con grande successo dal Teatro di Porta Romana di Milano. Il giovane drammaturgo e il suo correlatore diranno se questa modalità di scrittura è delimitabile all'episodio citato oppure se può costituire una tendenza. E resta il problema di una scrittura (e del prodotto editoriale) che si può affermare o meno con vita autonoma dalla messinscena.

Giuliano Scabia ha visto uscire nell'arco di pochi mesi due volumi: prima *Teatro con bosco e animali*, concepito per e con gli utenti dell'unità psichiatrica di Trieste, poi *Fantastica visione*. La prima raccolta dispone in un panorama 'notturno' e metaforico alcuni temi tragici degli anni Ottanta, mentre *Fantastica visione* è al tempo stesso un'antologia di forme teatrali non realistiche e silloge del clima di 'bordello e macelleria' nel quale si sono svolte alcune vicende chiave degli anni Settanta. Ciò è quanto Scabia propone alla lettura, senza contare molto sulla comprensione dei registi, ma la sua 'fisicità' di poeta si esprime in forme felicemente anomale (una sorta di teatro-romitaggio per valli e boschi).

RIVISTE

Le riviste sono, o dovrebbero essere, tra gli interlocutori privilegiati del teatro di ricerca. Non sono vincolate, nella scelta delle notizie, all'emergenza quotidiana, e possono distendere la riflessione in uno spazio impensabile per i rotocalchi. Ma soprattutto le riviste sono strumenti di gruppi omogenei di persone che perseguono obiettivi culturali, offrendo quindi un solido punto di riferimento e di confronto critico. Infine, ma non meno importante, le riviste sono in genere piccole imprese autogestite, come la maggior parte delle Compagnie teatrali. Differenza di ruoli e problemi in comune, dunque. Nel momento in cui il festival rifonda la propria prospettiva di intervento, un incontro con le riviste era indispensabile. Non solo le riviste di teatro, ovviamente, né tutte le riviste, bensì alcune testate che sono naturalmente vicine alle nostre ipotesi di lavoro o con le quali è avviato un confronto. I loro direttori e redattori sono invitati a un incontro collettivo che registra le loro impressioni sullo stato dell'arte e un primo riscontro critico, in tempo reale, sul festival.



**ROBERTO CORONA E
GIANLUIGI GHERZI,
ARBOL.
CON:
ROBERTO CORONA.
SCENE:
ROBERTO DI MARTINO.
REGIA:
GIANLUIGI GHERZI.**

PREMIO SCENARIO

Il premio scenario è un'invenzione della cooperativa Ruotalibera del Centro Teatro Ragazzi di Monterotondo (Roma). Quella di quest'anno è stata la seconda edizione. Alla sessione finale (Monterotondo 20-21 giugno 1989) hanno preso parte quindici gruppi con altrettanti progetti di spettacolo selezionati su una cinquantina presentati negli incontri preliminari di Asti, Brescia e Palermo. Al premio possono partecipare progetti di ogni genere, così come libero è il modo di presentarli. A Monterotondo si sono viste le cose più diverse, tutte di buon livello e già a un grado di maturazione che lascia intravedere la volontà da parte delle compagnie a produrre in ogni caso gli spettacoli. Il premio consiste in cinque milioni assegnati al vincitore e in un contributo di dieci milioni all'organismo che produce lo spettacolo. La giuria di quest'anno ha segnalato all'ETI (ora il principale finanziatore del premio) la necessità di contribuire anche con una congrua distribuzione degli spettacoli segnalati. *Arbol* ha vinto l'edizione 1989 per voto unanime della giuria.

ARBOL

Siamo molto diversi, per formazione ed esperienze precedenti. Nel passato di Roberto c'è molto teatro che nasce dall'improvvisazione, regie collettive all'interno dei gruppi, seminari con insegnanti e bambini.



In quello di Gigi c'è la regia, a cui si dedica da parecchi anni, e l'aver iniziato a scrivere teatro per il proprio gruppo e per altri. E poi un lavoro teatrale con adolescenti che dura da sei anni. All'inizio ognuno aveva in mente punti di partenza diversi. Gigi, la voglia di raccontare, la scoperta dei ritmi e dei colori di una storia moderna trasmettendo le emozioni di una crescita. Roberto, la vitalità dell'esserci, non solo parole ma anche musica, presenza fisica e rapporto con gli oggetti e i materiali. Una cosa ci accomunava: *Arbol* non parla 'd'altro', è uno specchio fedele anche se non autobiografico delle nostre inquietudini rabbie di oggi. Gigi ha scritto un'ipotesi di storia. Per parecchi mesi si è provato a raccontarla. Solo l'attore, una sedia e la possibilità di evocare personaggi. Poi Roberto ha cominciato a lavorare da solo, con plastiche, tubi, acqua, a sciogliere le parole e le situazioni dal racconto in una struttura di movimenti e di azioni. Poi, insieme, abbiamo cercato una sintesi che ricomprendesse a livello più alto tutto quello che per noi era diventato importante: le musiche di Stratos, quegli oggetti, le parole fondamentali del testo. Ora vogliamo mettere a nudo fino in fondo il cuore di *Arbol* e arrivare a trasmetterlo con la massima chiarezza.

**ROBERTO CORONA
GIANLUIGI GHERZI**

**CENTRO TEATRO DI FIGURA,
CERVIA,
ARRIVANO DAL MARE,
I BURATTINAI E LA STRADA.**

Arrivano dal mare! Rappresenta da 15 anni il punto di incontro privilegiato, in Italia, per il Teatro di Figura.

Il C.T.F., centro di promozione teatrale, svolge attività editoriale, documentazione, formazione e ricerca. Ha aperto un Museo permanente, dedicato ai burattini, alle marionette e al teatro d'oggetti, e gestisce un Teatro Stabile a Cervia. Attento ai nuovi linguaggi e a ogni forma di moderna 'contaminazione', il C.T.F. sta curando un progetto poliennale di recupero 'vivente' del Teatro dei burattini di strada, in collaborazione con l'Istituto del Teatro di Barcellona, l'Istituto del Teatro di Praga e l'Istituto Mondial de la Marionette di Charleville-Mezieres.

Le Guarrattelle napoletane, Salvatore Gatto (Napoli)

Autentiche 'guarrattelle' delle piazze napoletane, discendenti dirette della Commedia dell'Arte. Salvatore Gatto unisce sempre al suo spettacolo fatto di storie brevi concatenate, performance di musica tradizionale; accompagnandosi con la chitarra. Recita gli spettacoli con la 'pivetta'.

Rod Burnett (Bristol)

E' uno dei migliori interpreti della saga di *Punch and Judy*. C'è tutto: il baby, il coccodrillo, il Giudice, la Morte, il Boia... tutto annaffiato di bastonate e di ribalderie.

Sotto: Rod Burnett
A destra: Teatro Ingenuo



Una notte in oriente, Svarta Katten (Stoccolma)

Sono tre pazzi svedesi che riprendono la Commedia dell'Arte e la miscelano con il teatro comico moderno. Usano pupazzi a bastone del tipo 'bunraku' e montano una fantasmagorica baracca.

Mauro Monticelli (Ravenna)

Spettacolo di burattini tradizionali con Fagiolino, Sandrone, e Balanzzone. Rifacimento di farse del repertorio familiare (180 anni di attività).

I burattini balneari, Erio Maletti (Cervia)

Discende da antica famiglia burattinesca modenese. Il suo è un repertorio classico riproposto in chiave surreale e hard.

Paolo Papparotto (Treviso)

Rivelazione al concorso nazionale UNIMA per burattinai solisti. Usa una piccola baracca settecentesca e ripropone le farse della Commedia dell'Arte veneta, condite in chiave erotica e comica.

APPI

Il fenomeno del 'piccolo palcoscenico', un'area del teatro non garantita e indipendente, che ha eletto come luoghi privilegiati del suo operare sia il teatro stesso che la televisione e il cabaret, è oggi uno dei più fervidi, nel panorama nazionale, sia a livello produttivo che associativo. Ne è testimonianza la nascita dell'APPI, Associazione dei Piccoli Palcoscenici Italiani, che opera nel settore della promozione di questo genere di spettacolo. Partecipano all'incontro rappresentanti di: Teatro Ingenuo, Coltellaria Einstein, La Carovana, Roberto De Marchi.



ARMIN
LINKE

FOTORITRATTI

Armin Linke, fotografo, non appartiene in alcun modo alla schiera dei fotografi teatrali specializzati. La sua attività, molto chiaramente, è quella di un ritrattista profondo, di un ricercatore dell'espressività dell'intimo, in contrasto con l'aspetto esteriore. I suoi primi piani sono portati spesso fino all'estremo limite della messa a fuoco, fin dove il volto diventa il terreno di una discriminazione. E più semplicemente, è a fuoco solo ciò che lui ritiene, 'sente', appartenere all'invisibile interiore, il resto del viso perde definizione, sfuma nel grigio.

Ci si può aspettare che ciò divenga distanza dal soggetto ed espressione di un riflesso, di un'intuizione di se stessi, e che Linke, fotografo, la sviluppi attraverso i volti degli altri. E che, di seguito, i ritratti che compongono la galleria del suo lavoro, siano il mosaico del volto che si cela dietro la macchina fotografica.

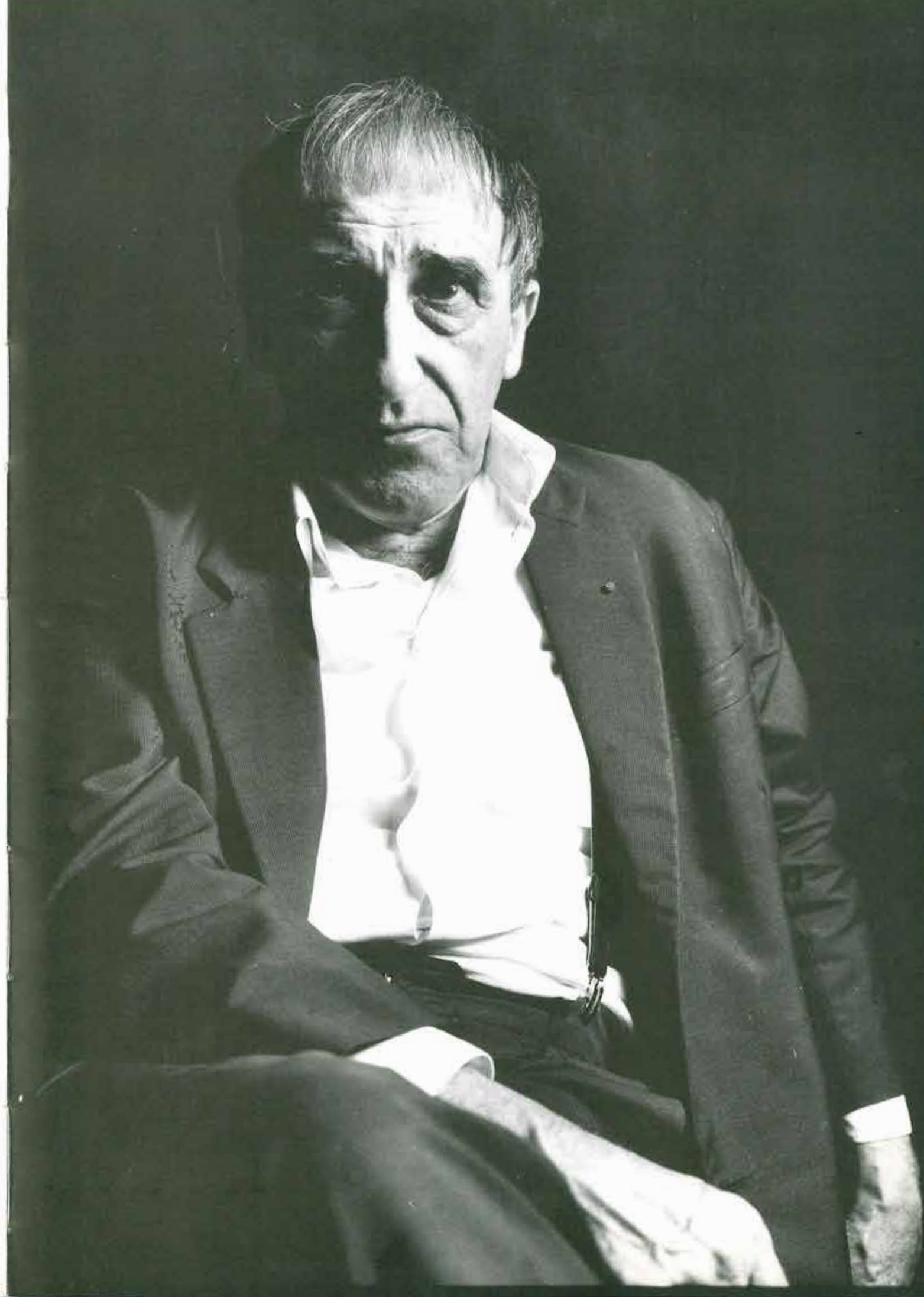
Eppure la riconoscibilità è enorme. Come non riconoscere i personaggi ritratti, nelle sembianze che a loro vengono attribuite? Sono loro, non v'è dubbio. E alcuni racconti di Linke chiariscono che questa forza espressiva messa in evidenza dai suoi ritratti è qualcosa di più generale, come se andando al nocciolo espressivo di ognuno non potesse rintracciarsi altro che la medesima energia. Un'energia che percorre tutti come un filo d'oro e che la fotografia di Linke ritrova come radiografando.

Il suo ritratto di Willem Dafoe, per esempio,

visto in copertina a *Uomo Vogue*. Linke si trovava a New York, 'disturbando' al telefono qualsiasi persona riteneva valesse la pena di fotografare. Non importava conoscere, gli interessava prenderli e portarli davanti alla macchina fotografica (questo anche nel caso fosse lui a spostarsi per andare a trovarli, perché comunque la loro posizione rispetto l'obiettivo veniva determinata da una sua indicazione autoritaria). Così gli capita di voler fotografare Elisabeth Lecompte, regista del Wooster Group, gruppo teatrale off-broadway, ma quella si attarda dal parrucchiere. E mentre le mezzore scorrono, qualcuno gli dice: «Guarda che è venuto a prenderla il marito. E' un famoso attore cinematografico. Perché intanto che aspetti non gli chiedi se si fa fotografare?». Ecco, 'chiedere' per Linke non esiste. E' lui che decide. E pur non avendo visto *Platoon*, pur non sapendo della prossima uscita de *L'ultima tentazione*, Linke decise di fotografare Dafoe. Il risultato non è minimamente influenzato dalla sua occasionale ignoranza.

Il che significa che anche quando i soggetti dei ritratti di Linke non sono Heiner Müller, Kazuo Ohno, Kantor, Bob Wilson...il teatro è sempre di scena, perché le sue foto chiamano fuori dalle quinte dei volti i noccioli, i temperamenti, le matasse emotive che rappresentano.

DANIELE BROLLI



56 HEINER MÜLLER,
KAZUO OHNO,
TAKESHI KANTOR,
BOB WILSON,
WILLEM DAFOE,
PETER STEIN,
JUDITH MALINA,
MAX FRISCH,
ALDO BUSI,
BRUNO GANZ,
ARTO LINDSAY...
SONO SOLO ALCUNE
TRA LE PERSONE
FOTOGRAFATE
DA ARMIN LINKE...

LA QUARTA GENERAZIONE

LA GIOVIN ITALIA TEATRALE

58

VERIAMOCI ALLE DOSSI
E TRENTA.
INCONTRI CON
LA GIOVIN ITALIA-
QUARTA GENERAZIONE
A CURA DI
GIUSEPPE BARTOLUCCI.
MOSTRA-SEGNALI
DEL TEMPO PRESENTE
(ARTE-TEATRO).
PREMIO NAZIONALE
OPERA PRIMA PER
IL TEATRO DI RICERCA
(NARNI, 1985-1989).
CON:
LORENZO MANGO
E LA COLLABORAZIONE DI
ROBERTO TOLLINI.

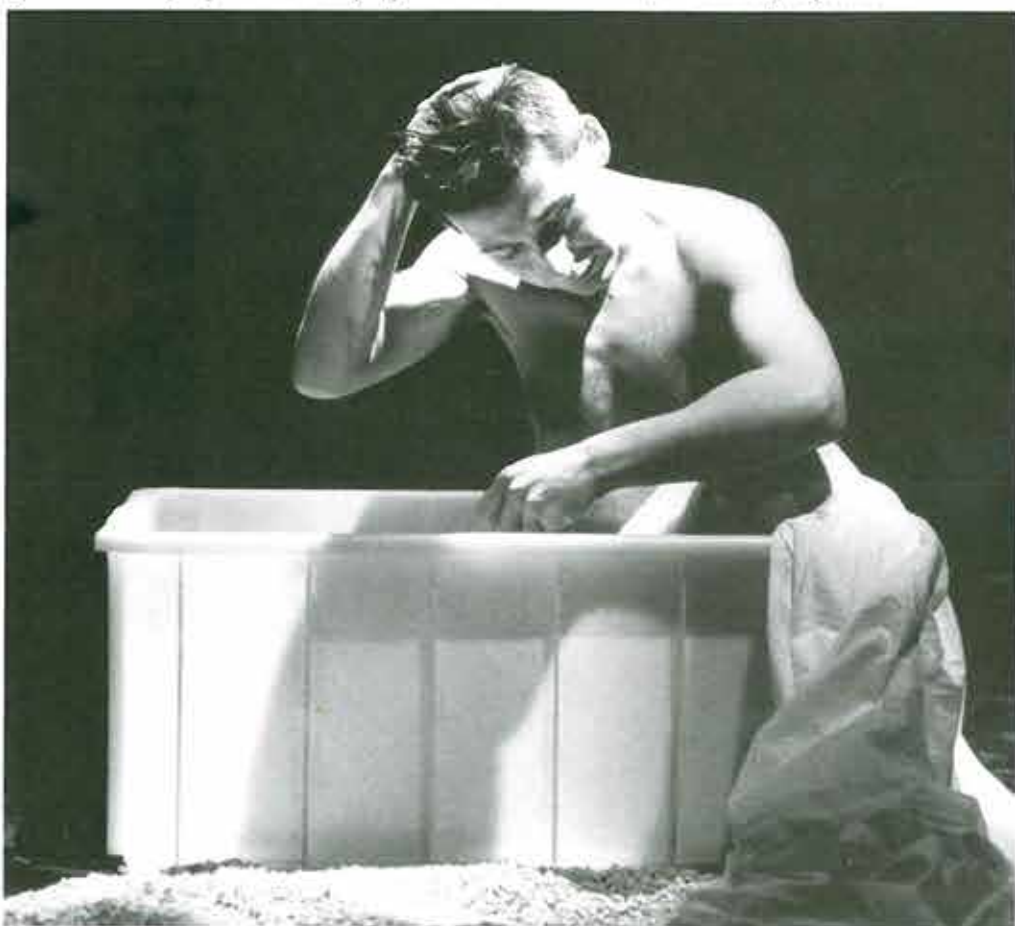
Su una serie di incontri diffidenti (quasi indignati) *Teatro e libertà 1989*. Teatro e libertà: non è un titolo di comodo, non è una profanazione storica. E' un ricorso di esperienze in corso, di situazioni trasversali, scomode; esse fanno parte di un paesaggio italiano, un po' in ombra, un po' sotto le ceneri (quindi mobile, acceso). Farne tesoro dà più di un sospetto, osservarne i passaggi è più che una verità. Si può vivere allora questi incontri al riparo della cattiva coscienza, delle vanità di mezzogiorno. Non sappiamo che fine può avere questo itinerario discreto, presumiamo di poter avere qualche decina di fedeli, assieme anche accennare a qualche probabile contraddizione, a qualche benefico conflitto. Gruppi e artisti invitati (e quelli che vorranno inserirsi) fanno comunque parte di un'intesa di fondo, di una vena oscura, a metà strada tra catacomba e caverna, tra illuminazioni e passioni, tra disperazione e diversità, tra moralità e artisticità (un tono discreto, di margine, non per questo marginale, vuoto). Il tono di inventario, di osservatorio, non deve condurre fuori strada. L'indignazione è sempre presente tra le pieghe dell'a-

nimo e ferisce i corpi sottilmente. Non si sa mai come uscire da questo tempo così cinico e indifferente senza lasciarci le penne, senza essere perdenti. L'indignazione come arma solitaria ma non di solitudine, come strumento di combattimento e di solidarietà è parte integrante di questo percorso di teatro e libertà.

GIUSEPPE BARTOLUCCI

Teatro e libertà (vigilata)

Introduzione di Giuseppe Bartolucci: *Fiori, tanti fiori, non opere di (per) bene*. Teatro-carcere, Teatro di Sacco (Perugia): *Dal carcere di Rebibbia e dintorni*. Ariele Laboratorio (Sassari): *Come volare per 'funghi'*. Dark Camera, Marcello Sambati: *Ecce Homo, per Friedrich Nietzsche*. Studio 3 (Perugia): *Servo-padrone, Nietzsche-Freud*. Piccolo Parallelo (Pumenengo): *La morte e il quotidiano*. Giardini Pensili (Rimini): *Poesie per natura*. Tradimenti Incidental (Terni): *Il suicidato della società*. Post-fazione di Lorenzo Mango: *Salviamo la scrittura artistica, bruciamo gli spettacoli*.



Nella foto:
Piccolo Parallelo
Marteu delle onde

TEATRI D'ASCOLTO

AUDIOTEATRO IN DIRETTA

TEATRI D'ASCOLTO.
RICOGNIZIONE ATTRAVERSO
I SUONI DEL TEATRO.
A CURA DI
CARLO INFANTE.
IN COLLABORAZIONE CON
SINERGIE
E AUDIOBOX-RADIOUNO.



Elemento organico della 'nuova sensibilità' teatrale è il sonoro: un aspetto che va oltre la musica per investire l'intero sentimento del tempo dell'opera. Una condizione privilegiata per rilevare questa particolarità è senza dubbio quella radiofonica: il sistema della comunicazione acustica per eccellenza. Attraverso alcune produzioni di RadioTre e RadioUno in particolare si è potuto quindi raccogliere una buona quantità e qualità di dati sonori espressi dal nuovo teatro.

Un repertorio emblematico che non a caso dà il titolo a queste 'ricognizioni' è *Teatri d'ascolto*, un ciclo di trasmissioni radiofoniche prodotte per RadioUno-Audiobox nel 1988 e caratterizzate dal fatto d'essere pensate e realizzate per un'interazione simultanea con una performance. Un gioco intrigante alimentato dal fatto di trasportare l'etere in terra, rilanciando la domanda sul valore d'uso della radio (che ultimamente sembra riscattarsi dal ruolo di Cenerentola dei media). Un'operazione che ha prodotto eventi spettacolari intorno all'ascolto, teatralizzandolo, creando circostanza pubblica di percezione condivisa nei confronti di una *Scena invisibile*. E proprio questo è stato il titolo del nuovo ciclo che dal gennaio fino al giugno 1989 ha programmato diciassette trasmissioni (di trenta minuti in diretta su RadioUno), una vera e propria stagione di nuovo teatro in radio.

Nella foto:
Teatro Settimo
Istinto Occidentale

Protagonisti di questi repertori sono: Giacomo Verde, Albe, Tam, Gustavo Frigerio, Koinè, Antonio Neiwiller, Thierry Salmon, Giardini Pensili, Teatro Nucleo, Teatro delle Briciole, Teatro Settimo, Lenz Rifrazioni, Krypton, Transteatro, Sarzi Amadé, Martone-Renzi-Gordon, Giorgio Barberio Corsetti.

Riascoltando questi materiali sarà possibile cogliere le differenze di approccio con il sonoro: dalla dimensione specificamente musicale al concertato di voci organizzate drammaturgicamente come in una partitura, dall'oratoria in greco antico al dialogo tra improvvisazione teatrale e jazz in libertà, dal lirismo poetico ed evocativo al contrappunto d'attore. Audiodrammi di nuova natura insomma. Altri repertori che è possibile rilevare tra queste 'ricognizioni d'ascolto' sono: *La scena e il suo suono* (brevi trasmissioni sul rapporto musica e teatro realizzate per RadioTre); *Piccolo atlante di nuova sensibilità* (schegge radiofoniche di cronaca teatrale per RadioUno); *Il suono del teatro* (tredici trasmissioni di trenta minuti per RadioTre DSE); *Ritratti d'attore* realizzati da Valentina Valentini per RadioUno; trasmissioni sul teatro di ricerca realizzate da Cristina Cilli per RadioTre e *Schegge di un radiofestival* prodotto dal Pow di Narni per RadioUno...

CARLO INFANTE

Fotocomposizione:
Benedetti s.r.l. Ancona
Stampa:
Tipolito La Pieve, Villa Verucchio (FO)
Finito di stampare
Luglio 1989

INDICE

	PAG.
LUOGHI D'INTESA	
VERSO AMLETO	5
ANGELI E SOLI	7
CORVI DI LUNA	13
BRANCIATRILOGIA	14
VERBIGERAZIONI	
LA CASA DELLA MADRE	16
TRE FOGLI BIANCHI	19
RESURREZIONE	20
SONG NERO	21
TRE GIORNI E MEZZO	22
	23
PERDUTAMENTE	
TEMPORALE	24
	25
PIC-NIC OF SENSE	
RAVENNA-DAKAR	26
LINGUA SCONFINATA	27
IL COSMO DI KAZUO OHNO	28
THE MASQUE OF THE RED DEATH	29
SIMPATHY FOR THE DEVIL	30
PAROLE DI PIETRA	31
ALDILÀ DEL PO	32
TELERACCONTI	33
LE RADICI DELLA LINGUA	34
SOLITARIETÀ	35
MIRACOLO DELLA ROSA	36
BABELE N. 90	37
POST SCRIPTUM	38
NIJINSKY	39
FRÖKEN JULIE?	40
NOZZE	
BUONANOTTE BRIVIDO	41
MIO DIOOOOO!	42
IN TUTTA LA MIA CASA	43
VICINI DI SONNO	44
ANGELUS NOVUS	
IL SUO NOME	45
CLASSICA	46
CLITENNESTRA	47
LA MERENDA	48
LEMERCIER	
SALOMÈ-LAFORGUE	48
ARCANO	49
TRISTANA	
CARA GERTRUDE	50
OFELIA	50
	51
LA NOSTRA ANIMA	
IL SENSO DELLA PROPRIETÀ	51
GLI INCONTRI	52
ARMIN LINKE	53
GIOVIN ITALIA	56
TEATRI D'ASCOLTO	58
	59
Antonio Attisani	
Gianni Manzella	
Giorgio Gallione	
Marco Baliani	
Giovanni Testori	
Carlo Bo	
Aggeo Savioli	
Mario Serenellini	
Angelo Gaccione	
Isabella Mezza	
Ninni Bruschetta	
Renato Carpentieri	
Renato Carpentieri	
Michele Sambin	
Laurent Dupont	
Pierangela Allegro	
Isabella Bordoni	
Roberto Paci Dalò	
Donatella Trotta	
Marco Martinelli Gabrieli	
Daniele Brolli	
Richard Schechner	
Diamanda Galas	
Vic MacDonald	
Giancarlo Cauteruccio	
Luciano Manzalini ed Eraldo Turra	
Giacomo Verde	
Boris Vani	
Antonio Attisani	
Danio Manfredini	
Paolo Liberati	
Alessandro Libertini	
Massimo Sarzi Amadé	
Silvia Bevilacqua	
Francesco Torchia	
Vladimira Cantoni	
Giovanni Calò	
Gianluca Verga	
Daniele Luttazzi	
Maurizio Cardillo	
Massimo Cattaruzza	
Massimo Zanasi	
Luca Valentino	
Giorgio Sebastiano Brizio	
Noemi Rinolfi	
Simonetta Franci	
Donatella Marchi	
Caterina Sagna	
Marco Palladini	
Anna Cuculo	
Adele Re Rebaudengo	
Giuseppe Liotta	
Tiziana Lucattini	
Patrizia Pasqui	
Angelo Pretolani	
Luca Valentino	
Angela Scarpato	
Daniele Brolli	
Giuseppe Bartolucci	
Carlo Infante	

Romagna

DAL 1901 COSTRUIAMO E STUDIAMO GEOGRAFIA,
STORIA, ECONOMIA, ECOLOGIA.



La più grande cooperativa italiana poteva non essere romagnola? Qui ha avuto origine l'idea stessa di cooperativa moderna e, quasi un secolo fa, qui è nata la più grande di queste: C.M.C. di Ravenna. Un legame così con

la storia della Romagna non poteva rimanere confinato sui libri, e si è tradotto nell'impegno costante di C.M.C. nello sviluppo di questa terra. Dallo stadio di Cesena, al tratto autostradale Imola-Forlì, la presenza di C.M.C. in Ro-

magna è riconoscibile nelle opere più significative: la diga di Ridracoli, il Canale Emiliano-Romagnolo, la superstrada E 45, tutte legate a grandi opzioni destinate ad aumentare la possibilità dell'intera regione.



Cooperativa Muratori & Cementisti C.M.C. di Ravenna

lavora al futuro

Via Trieste, 76 - 48100 Ravenna - Italy / Tel. 0544/428111 / Telex 551332 CMC RA I / Telefax 0544/428554

**QUEST'ANNO
SIAMO 90.000**

A portata di mano quota 100.000. Un grande risultato che ricompensa gli sforzi della COOP Romagna Marche nella realizzazione delle migliori garanzie ai suoi soci e clienti. Questo sviluppo premia le iniziative a tutela dell'ambiente e della salute del consumatore che COOP Romagna Marche ha promosso sul territorio. Premia altresì l'impegno che essa ha profuso nell'offrire sempre migliori servizi ai consumatori. Perché i progetti della COOP Romagna Marche hanno un unico denominatore comune: il consumatore e le sue esigenze.

coop
Romagna-Marche

LA COOP SEI TU. CHI PUO' DARTI DI PIU'!

La Gazzetta

di Rimini

